



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Von den Künsten und der Kunst**

**Pinder, Wilhelm**

**Berlin [u.a.], 1948**

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41790**

P  
03



SE  
1802



1174  
650

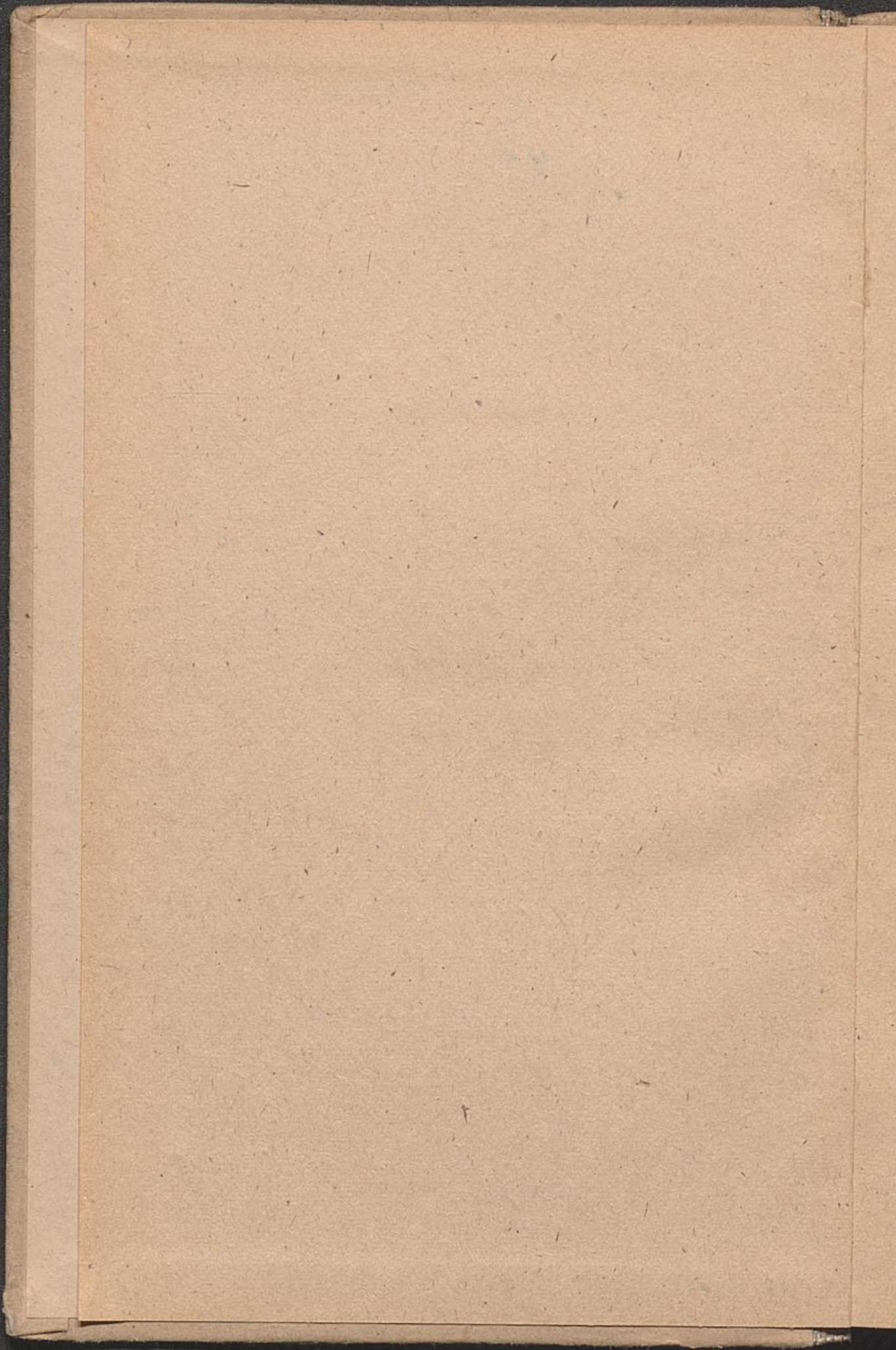




Wann p. Bodenwally

45

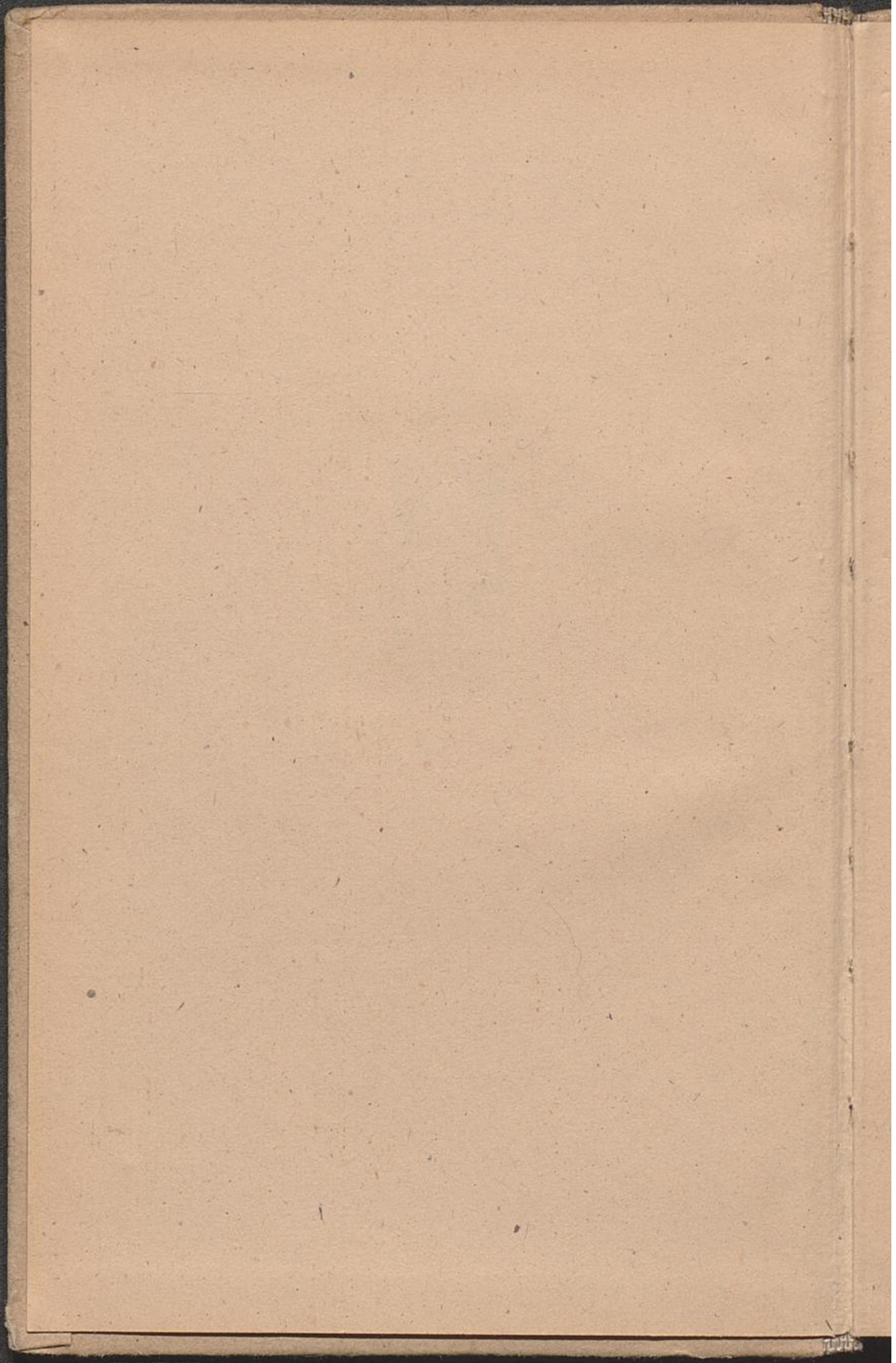














WILHELM PINDER  
VON DEN KÜNSTEN  
UND DER KUNST

DEUTSCHER KUNSTVERLAG  
BERLIN MÜNCHEN



03  
SE  
1802



Schmoll/2983

Erschienen 1948

Druck: Steglitzer Druckerei G. m. b. H., Berlin, ICB 5052

Einband: Lüderitz & Bauer, Berlin. Brit. Lizenz: CB3B



## INHALT

Vorwort . . . . .	7
-------------------	---

### VOM WESEN DER KUNSTE

Im Voraus . . . . .	13
Die bildende Kunst und unsere Sinne . . . . .	15
Unsere Ortsbewegung und die Baukunst . . . . .	19
Unser Tastsinn und die Plastik . . . . .	23
<i>Plastik des Organischen 25. Plastik des Anorgani-</i> <i>schen: Tektonik 26. Das Malerische i. d. Plastik 29</i>	
Unser Gesichtssinn und die Malerei . . . . .	32
Wirkliche und geistige Ausdehnung: Dimensionsver-	
lust und Dimensionsgewinn . . . . .	34
Unbewegliche und bewegliche Kunst . . . . .	37
Das Geschichtliche im Unterschiede der Künste . . .	41

### VOM WESEN DER KUNST

Kunst als Bannung von Werten . . . . .	45
Vom Betrachter in der abendländischen Kunst . . .	54
Die Anerkennung des Betrachters und das Malerische	57
Anschauung der Welt als Weltanschauung . . . . .	65
Formengeschichte und Seelengeschichte . . . . .	65
Geschichte der Kunst als Geschichte der Welt-	
anschauung . . . . .	66
Verständliche und unverständliche Kunst . . . . .	77
Kunst und Mathematik . . . . .	80
Ornament und Schmuck . . . . .	82
Kunstwert und Ähnlichkeit . . . . .	90
Schöpferische Erinnerung . . . . .	99



Form und Gesetz . . . . .	101
Kunstform und Naturform . . . . .	106
Von der Beobachtung an Formgesetzen . . . . .	110
Die Dichtung und die Technai . . . . .	119
Entwicklung und Fortschritt . . . . .	142
Einfluß und Wachstum . . . . .	151
Gegenstand und Ereignis . . . . .	157
Zeitbetontes und Organisches . . . . .	160
Räumliches und Zeitliches . . . . .	162
Einmaligkeit und Vielfalt des Originals . . . . .	166
Werkstoff und Werkkraft . . . . .	172
Gegenstand und Ereignis in Natur und Kunst . . . . .	174
Noch und Schon . . . . .	179
Zum Schlusse . . . . .	191



## VORWORT

X Vom Wesen der Künste spricht dieses Buch, sogar vom Wesen der Kunst. Das Wort Schönheit kommt darin nicht vor. Dem Verfasser selber ist dies erst nachträglich aufgefallen. Absicht war es also nicht, aber es muß sich ergeben haben — offenbar daraus, daß in der Kunst selber die Schönheit nicht notwendige Absicht ist, sondern mögliches Ergebnis. Die Frage nach der Schönheit ist eine ästhetische Frage; aber dieses Buch ist kein ästhetisches Buch.

Es gibt eine ernsthafte Überlegung: ob Schönheit ein fester Wert und ob eine Instanz da sei, vor der über sie entschieden werde. Aber das geht über alle Kunst weit hinaus. Die Frage danach erhebt sich vor lebendigen Menschen, Tieren und Pflanzen, vor Landschaften und vor Ereignissen der wirklichen Natur nicht anders als vor Werken der Kunst. Sie kann und darf sogar von amüsischen Menschen gestellt werden (vor aller Wirklichkeit), sie ist also keine ausschließliche Frage der Kunstbetrachtung. Immerhin würde sie auch zu einer solchen gehören, sobald diese vollständig sein wollte. Dieses Buch aber will nicht vollständig sein; es gilt auch gar nicht dem Wesen des Betrachtens, es gilt dem Wesen des Schaffens, darum am wenigsten den stets schwankenden Antworten auf die Frage: was gefällt, wie gefällt es, warum gefällt es? Eine Geschichte der Wirkungen von Kunst auf die Menschen auch in diesem Sinne wäre gewiß reizvoll und lehrreich; es wäre eine Geschichte von Würdigungen, aber mehr noch von Verkennungen.



XX Was ist schön? — Darauf hat Albrecht Dürer geantwortet: Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht! — Dagegen: Was ist plastisch? Was ist malerisch? Was ist architektonisch? Das sind Fragen auf festerem Boden, so verschieden auch auf sie die Antworten lauten mögen; ebenso die Grundfrage: warum schaffen wir Kunst, was tun wir eigentlich damit?

Zu solchen Fragen versucht der Verfasser seinen Beitrag zu geben, nach einer langen Tätigkeit wesentlich kunstgeschichtlicher Art. Lange bevor er diese aufnahm, schon vor einem halben Jahrhundert, haben jene Fragen ihn bedrängt. Einige davon hat er vor zwanzig Jahren nach außen gestellt: in der Schrift „Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas“. Jetzt, nach weiteren zwanzig Jahren, in einem Buche, das ohne Bücher geschrieben werden konnte und mußte, nimmt er einige andere auf. Sie berühren sich naturgemäß mit jenen des früheren Versuches, aber es sind nicht durchweg die gleichen.

Dieses Buch findet die Urgründe des Künstlerischen im Kampfe gegen die Vergänglichkeit, in der Rettung von Werten aus dem ständigen Verfließen des Lebens, in deren Bannung durch das Gefäß der Form, in den Ansprüchen unseres bewußten Bedingtseins, im Dienste der Kunst namentlich an der Religion, aber nicht nur an ihr — in Dingen, die sich in der Geschichte wohl nachweisen lassen. Es versucht, den Wandel der Kunst aus dem Wandel der Werte, Anschauung der Welt als unbewußte, unsprachlich und sinnbildlich geäußerte Weltanschauung zu deuten. Es sieht aber jenseits aller



Geschichte ein Wesentliches künstlerischer Tätigkeit in der Umkehrung unserer Sinne aus Empfängern zu Sendern, damit ein Wesentliches der verschiedenen Künste in der Art, wie unsere Sinne, welche unserer Sinne jeweils beansprucht werden.

Es ist dabei in erster Linie an die Welt der sichtbar gestalteten Formen gedacht. Nur dieser zuliebe waren Blicke notwendig auch auf die anderen Weisen, namentlich auf Dichtung und Musik. Dadurch konnte der Schein nicht gut vermieden werden, als gehe es um eine vollständige Kunsttheorie. Es ist nur Schein. Vollständigkeit ist nicht beabsichtigt, der Titel sagt es schon. Der Einwand, man dürfe in einem Buche solcher Art das Relief, die Zeichnung, die Schmuckform nicht so flüchtig oder nahezu gar nicht behandeln, wird niemandem begreiflicher sein als dem Verfasser. Indessen, wenn überhaupt die Grundgedanken irgend überzeugen sollten, so wären die zweifellos deutlichen Lücken wohl aufzufüllen — schon vom Leser.

Die Anschauung dieses Buches berührt sich namentlich im ersten Teile mit jener August Schmarsows, bei dem der Verfasser mit Dank gelernt hat; der Kenner wird dies auch bei Einzelheiten herausfühlen. Aber in noch wesentlicheren Punkten denkt der Verfasser, dem das hier Vorgetragene schon lange vor seiner Begegnung mit August Schmarsow aufging, doch sehr anders. Schmarsow lehnte jede geschichtliche Auslegung für die Unterschiede der Künste ab, er sah überhaupt die Künste, sah namentlich die Beziehungen unter ihnen völlig anders. Wohl jedoch scheint dem Verfasser die



kritische Haltung gegenüber der Überbewertung des Auges (als Schwäche des 19. Jahrhunderts), die hohe Bewertung der Ortsbewegung unseres Körpers und des Tastsinnes, ein unvergängliches Verdienst des bei Lebzeiten viel verkannten Lehrers.

Soweit der Unterschied der Künste hier auch geschichtlich gesehen ist, so ist er doch niemals als Wertung, als Entwicklung zu Höherem gemeint. Das Spätere ist nicht notwendig das Bessere. Wenn die Architektur als eine frühzeitliche, die Musik als spätzeitliche Kunst erscheint, so bedeutet das keine Bewertung. (Man hat bekanntlich die Musik ihrer Spätzeitlichkeit wegen grundsätzlich als Verfallserscheinung ansehen können.) „Früher“ bedeutet hier nur „früher reifend“; die Gleichzeitigkeit aller Künste zu allen unserfaßbaren Zeitpunkten wird nicht geleugnet, vielmehr sogar vorausgesetzt.

Vorausgesetzt ist ebenso, daß jede Kunst auch in einem anderen als dem ihr am deutlichsten eingeborenen Sinne arbeiten kann. Aber eben darum muß man wissen, was für ein Sinn dies ist.

Das Buch hat sich im Entstehen gewandelt. Ursprünglich war es wesentlich Anfängern zgedacht, besonders den Jüngern der Kunstgeschichte, dem Nachwuchs in der Forschung. Aber wir sind alle noch Anfänger. Das Buch wendet sich nunmehr an eine allgemeine Menschenschicht, und je mehr es diese Wendung im Entstehen vollzog, desto mehr trat auch der früheste Grundgedanke des Verfassers heraus, der vom äußeren Dimensionsverluste und vom inneren Dimensionsgewinn.



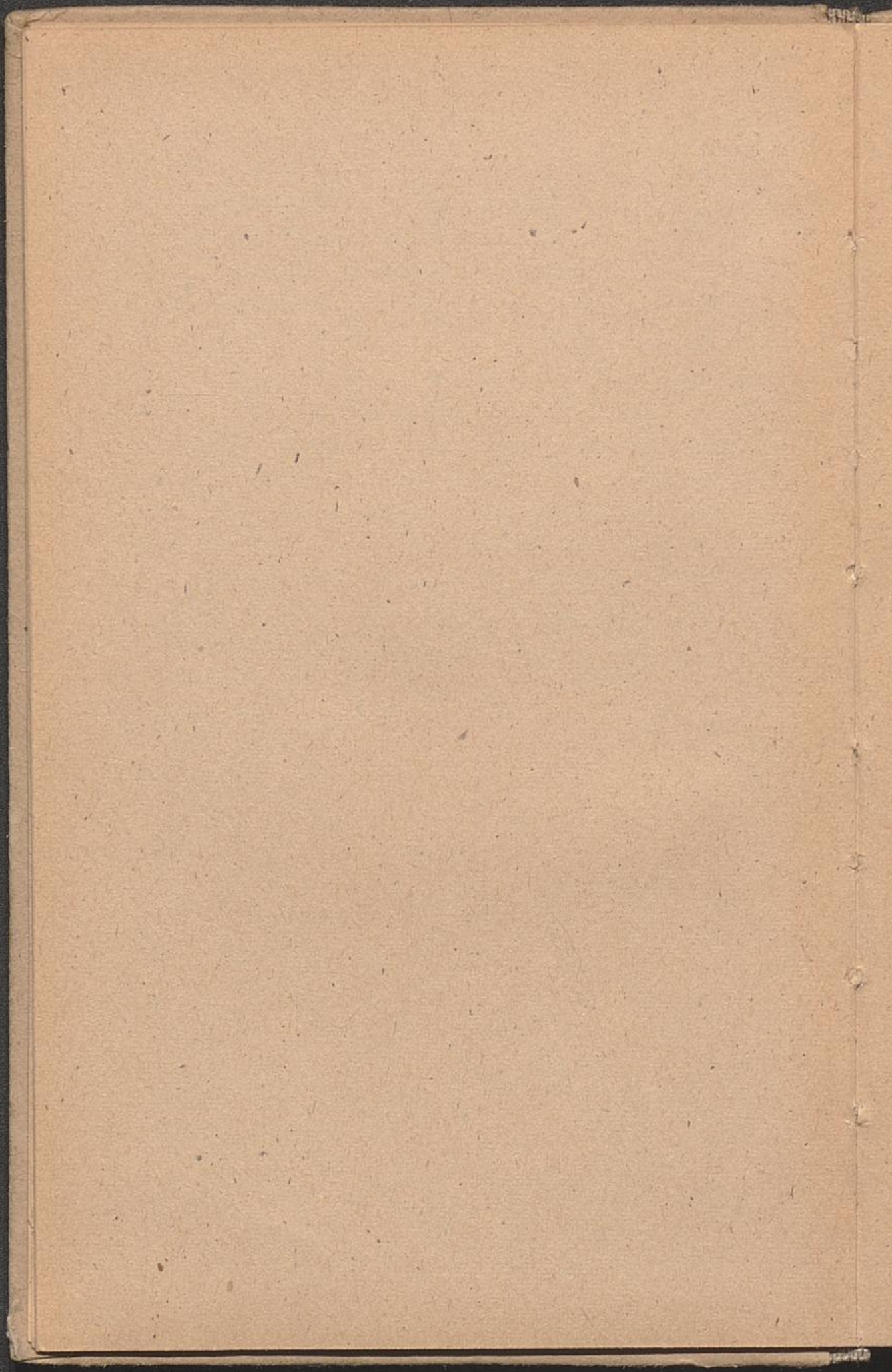
Dieses Buch ist allen gewidmet, die hinter der Kunst ein wesentliches Geheimnis unseres Lebens spüren. Als echtes Geheimnis soll es nicht durch eine „Lösung“ beseitigt, es soll vielmehr durch alle Betrachtung nur um so deutlicher anerkannt werden. Unvollständigkeit liegt hier schon in der Aufgabe. Irrtümer sind immer unvermeidlich. Möge man den guten Willen sehen.

Hörer und Leser aus älteren Zeiten werden nicht wenige Gedanken, Wendungen, Beispiele, Vergleiche aus Büchern wie aus Vorlesungen wiederfinden. Das ist Absicht. Oft wurde eine Zusammenfassung und reine Herausstellung der Grundgedanken begehrt, die auch alle geschichtlichen Darstellungen des Verfassers heimlich bestimmten. Das schon Vertraute mag sich dem neu angedeuteten Ganzen leichter einfügen.

Berlin 1947

Wilhelm Pinder







# VOM WESEN DER KÜNSTE

## IM VORAUSS

Alles, was der Mensch in sichtbarer Form gestaltet, ist in einem innersten Wesenskern der Sprache unserer Zunge nicht zugänglich. Das ist nicht nur deshalb so, weil alle Kunst, auch die dichterische und musikalische, eben Kunst und nicht Denken über Kunst ist, weil alle Kunst sich niemals mit demjenigen völlig decken kann, was über sie gesagt wird. Es ist vielmehr bei der sichtbaren Form noch aus einem ganz eigenen Grunde so: weil sie sich nicht durch unser Ohr an uns wendet. Sie wendet sich nicht an unser Ohr und auch nicht unmittelbar an unsere innere Vorstellung.

Dies aber tut die Sprache. Auch bei stummem Lesen ist geheim das Ohr in unserem Inneren tätig. Das ist zwar bei stummem Musizieren ebenso, aber Lesen, Schreiben, Drucken ist übermitteltes Sprechen, nicht Tönen. Es ist unsinnlicher „Geist“, es ist Denken, es setzt stets das Hören gesprochener Worte mit dem Erfolge innerer Vorstellungen voraus. Von allen Künsten tut nur die Dichtung das Gleiche. Dichten und Denken gedeihen auf gleichem Boden, Dichten und Denken gehen leicht ineinander über. Wer Geschichte der Dichtung treibt, befindet sich immerhin im gleichen Gebiete wie die Dichtung. Auch er bedient sich, wie sie, der Sprache unserer Zunge — und damit der nur innerlichen Vorstellungen, die diese erzeugt.

Alle sichtbare Form tut dies nicht. Alle sichtbare Form wäre gar nicht gebaut, gebildert, gezeichnet oder ge-



malt, wenn sie das Gleiche, was sie ausdrückt, ebenso gut mit der Sprache unserer Zunge sagen könnte. Dies gilt wiederum auch für die Musik. Sie spricht uns zwar ebenfalls in das Ohr, aber auch sie spricht ja nicht die Sprache der Worte, in der wir denken. Auch sie ist eine sinnhafte und sogar, wenn man will, eine „bildende“ Kunst.

Wir können uns ohne die Sprache nicht verständigen. Aber wenn wir uns denkend, also sprechend, über sichtbare Formen verständigen, so dürfen wir nie vergessen, daß wir uns einem Werkstoffe gegenüber befinden, der der Zungensprache fremd ist, damit auch Formen gegenüber, deren *W e s e n* geradezu darin liegt, daß sie selber nicht gesprochen sind. Dasjenige an ihnen, um dessen willen sie nicht gesprochen sind, das gerade ist ihr Wesentliches als bildende Kunst. Die Sprache kann es nur einkreisen.

Dies braucht uns nicht zu entmutigen, es muß uns nur besonnen machen. Die Sprache kann uns nicht nur zum Ausdruck der fruchtbaren Erregung verhelfen, die von erlebter Form jeder Art auf den wirklich Empfänglichen ausströmt. Sie kann uns darüber hinaus gewisse Wege mitteilen, auf denen der Mensch ehrlichen Willens sich dem unsprachlichen Kerne der Form wenigstens nähern kann. Wer sich möglichst viel vom Geheimnis der Form bewußt machen will — und das zu wollen, ist ein sehr männlicher, nämlich ein wissenschaftlicher Trieb! —, der soll nicht früher auf sein Denken verzichten, als bis er so nahe als ihm möglich an den letzten, sprachlich unerfaßbaren Kern herangekommen ist. Aber er soll von vornherein wissen, daß dieser da ist.



## DIE BILDENDE KUNST UND UNSERE SINNE

Wir erfassen die Welt der Kunstformen mit den gleichen Sinnen, mit denen wir die ganze Natur, auch alles, was nicht Kunst ist, also unsere gesamte Umwelt, erfassen. Aber es geschieht in der Kunst etwas Einzigartiges, etwas, was von allen uns bekannten Lebewesen einzig der Mensch hervorzurufen vermag: unsere Sinne, mit denen wir von Natur aus Eindrücke empfangen, werden in den Dienst seelischer Absichten gestellt, die ihrerseits selber Eindrücke senden. Unsere Sinne selber werden aus Empfängern zu Sendern.

In diesem Vorgange ist der wahre Gehalt der Kunst nicht etwa erschöpft, im Gegenteil: dieser liegt erst weit hinter der Form, und er ist selber so wandelbar, daß er in verschiedenen Zeiten sehr Verschiedenes bedeuten kann. Wer den tieferen Sinn aller Kunst auch in ihrer Geschichte zu suchen versteht, der findet, daß sie in gewissen Zeiten durchaus nicht daran denkt, dem Menschen das bieten zu wollen, was er heute Kunstgenuß nennt — worauf er einen selbstverständlichen Anspruch zu haben glaubt. Fest steht dennoch, daß auch solche Kunst, die gar nicht damit rechnete, „genossen“, ja auch nur gesehen zu werden, dennoch und ganz selbstverständlich mit den Sinnen des Menschen als den einzigen Vermittlern, mit den Sinnen als Sendern rechnete, auch wenn der Künstler selber der einzige Mensch war, der sein Werk als Kunstform sah.

Von dieser Mittlerrolle soll zunächst die Rede sein. Es gilt, die Sinne, mit denen wir die künstlerischen For-



men aufnehmen, zu schärfen. Es gilt, sie zuvor zu erkennen. Dabei zeigt sich schnell, daß zwischen Sinn und „Sinn“ unterschieden werden muß. Es ist bekannt, daß einer wie ein Luchs hören und dennoch unmusikalisch sein kann, für die Musik also taub — ebenso wie einer taub und dennoch der größte Tonkünstler sein kann, für die Musik also schöpferisch hörend: Beethoven. Es ist nicht ganz im gleichen Maße bekannt, daß einer ein Jägerauge haben und dennoch für künstlerisch gestaltete Formen geradezu blind sein kann. Es fehlt uns bezeichnenderweise ein Wort, das der Bestimmung „musikalisch“ mit gleich selbstverständlicher Gültigkeit entspräche. „Visualisch“, hat man vorgeschlagen. Das Wichtigste ist die Tatsache selber. Scharfes Gehör ist noch nicht musikalisches Gehör, scharfes Auge noch nicht Auge für Kunstformen. Bloß scharfes Gehör und bloß scharfes Auge sind nämlich scharf nur da, wo die Sinne des Menschen gleich denen aller Tiere als reine Empfänger tätig sind. Erst da, wo sie sich gleichsam umkehrend zu Sendern werden, erst da beginnen jene dem Menschen allein gegebenen Möglichkeiten, die uns angehen. Das, wovor schärfste Tiersinne versagen und allein Menschen-seelen empfänglich sein können, das ist nichts anderes als die innere Ordnung der Eindrücke, die erst der Mensch geschaffen hat: seine schöpferische Form. Hinter unseren äußeren Sinnen stehen gleichsam innere, die auf solche vom Menschen geschaffene Ordnung antworten können, so daß die sichtbar gestaltete Form nicht dem Geräusche entspricht, das dem Unmusikalischen die Musik ist, sondern daß sie uns klingt.



In der Musikalität gibt es unzählige verschiedene Grade, vom unbestimmten Klangrausch bis zur feinsten Gliederung des Gehörten. Nicht anders ist es bei der bildenden Kunst. Wer wirklich unvisualisch ist, der möge es ruhig gestehen. Er entbehrt etwas, aber er trägt keine Schande. Über bildende Kunst zu reden und gar zu urteilen, wenn die Seele nicht mit ihren Formen schwingt, wenn das Herz nicht dazu treibt, wenn nicht ein besonnenes Denken dazu ermächtigt, das ist nicht etwa „gebildet“, sondern geradezu ungebildet, vielmehr das noch Schlimmere: halbgebildet. Bilden können wir nur, was schon in uns ist. Bei den weitaus Meisten indessen, die sich vielleicht bei erster ehrlicher Prüfung selber für unvisualisch halten würden, wird es sich nur um mangelnde Ausbildung oder um eine verschüttete Anlage handeln. In Deutschland jedenfalls ist seit der Reformation vieles bloß verschüttet worden. Die Menschen der Dürerzeit waren in weit höherem Grade Augensmenschen als jene der Goethezeit. Aber von beiden stammen die heutigen ab, und es sieht so aus, als ob wir aus einem Zeitalter wesentlich dichterisch-philosophisch-musikalischer Bildung (dem letzten, schon stark angezehrten Erbe der Goethezeit) wieder in ein entschiedener visualisches eintreten wollten — es müßte denn überhaupt alles zu Ende sein.

Damit ist freilich keineswegs gemeint, was heute oft so mißverstanden wird, der „Bildhunger“ des heutigen Menschen. Er ist oft nur Denkmüdigkeit und auch im besten Falle erst ein sehr ungewisses Versprechen. Es kann heute dem, der noch weiß, was ein künstlerisches



Bauwerk, ein Bildwerk, eine Zeichnung, was überhaupt ein Bild für eine wunderhafte Tatsache ist, ähnlich zu Mute werden, wie einst E. T. A. Hoffmann, als er die „Leiden eines Unmusikalischen“ schrieb (der niemand anderes als der vereinsamte Musikalische war). Der Mißbrauch, der damals, und zwar zur Zeit der höchsten wirklichen Kraft der Tonkunst, mit geformten Klängen getrieben wurde, der wird heute vergleichbar mit der Welt der Bilder getrieben, heute, wo selbst eine Zeitung kaum noch wagen darf, nicht illustriert zu sein, wo auf das Auge so unablässig eingeredet wird, wie damals auf das Ohr. Dabei ist die bildende Kunst heute in keiner Weise von gleicher Kraft wie damals die Musik. Der Hunger nach dem Bilde ist meist nur Hunger nach der Abbildung. Die echte Empfänglichkeit für sichtbar gestaltete Form, die der echten musikalischen entspricht, ist gewiß noch nicht größer geworden; nur die Gefahren für sie scheinen in das Unermeßliche verbreitert.

Wir fragen nach den Sinnen, mit denen wir die sichtbare Raum-Körperwelt aufnehmen. Es sind wirklich mehrere. Das „Sehen“ ist schon in seiner äußeren Form nicht bloß Sehen des Auges. Wir haben mehr als einen Sinn, um die raumkörperliche Wirklichkeit aufzunehmen; das Auge ist wohl der vornehmste, aber es ist nicht der einzige. Wir sehen nicht nur Bilder, wir erfassen auch Körper, wir durchgehen auch Räume. Dies gilt schon für die nichtkünstlerischen Eindrücke der Erscheinungswelt, die uns dauernd umgibt. Da aber die gleichen Sinne, mit denen diese Eindrücke von uns aufgenommen werden, auch der künstlerischen Form antworten müssen,



so gibt es auch in der Kunst nicht nur Bilder, sondern auch Körper und Räume. Dies heißt: es gibt Malerei, Bildnerei und Baukunst, wie und — weil es Sehen, Tasten und Gehen gibt. In der Baukunst wird, wie in der reinen Musik, überhaupt nichts der Erscheinungswelt Ähnliches gegeben. Es wird nicht abgebildet, es wird nur gebildet. Aber auch wo dies anders ist, da handelt es sich in der Kunst niemals darum, das Gleiche zu geben, was in der Natur schon vorliegt und was unabhängig vom menschlichen Willen von allen Seiten her sekundlich auf uns eindringt: die sogenannte Wirklichkeit. Genau nachgeahmte Wirklichkeit wäre nicht Kunst, sondern Panoptikum, also etwas wahrhaft Ekelhaftes, das sich zur Kunst verhält wie die Leiche zum Lebendigen. Rein sachliche Wiedergabe wird am besten und anständigsten durch Naturabguß oder Photographie erstrebt, also mechanisch. Kunst aber ist etwas Organisches, eine zweite Welterschöpfung, eine zweite allein aus dem Menschen anhebende Natur, in der wohl die gleichen Sinne tätig sind, aber nicht mehr erleidend, abhängig und wahllos für alle Eindrücke, sondern handelnd, herrenhaft und erlesend nur für solche, die durch unsere Sinne hindurch erst in geheimnisvoller Ordnung nach außen gesendet wurden, damit gerade sie empfangen werden konnten. Hinter dieser Sendung liegt das Eigentliche, das, was das Senden erst nötig und sinnvoll macht.

Unsere Ortsbewegung und die Baukunst

Nur in der entwickelten Malerei ist das Auge allein als Vermittler tätig. In der Baukunst — je echter sie



ist, um so sicherer — ist unser Gehen, die Ortsbewegung unseres Körpers, geradezu die unterste Grundmöglichkeit für die Aufnahme der Form. Wir erfahren den Raum durch Gehen. Dabei tasten wir auch. Dabei sehen wir auch, wenn wir nicht blind sind. Vieles ertastet und durchgeht schon das Auge, aber es kann dies nur auf Grund der untersten und wesentlichsten Erfahrung, eben des Gehens. Das ist im Zeitalter der Photographie und der Bilderdrucke vielen ganz aus dem Bewußtsein geraten. Der Einblick in eine mittelalterliche Kirche, den wir in den Büchern erhalten, ist unter vielem anderen schon deshalb ein ganz ungenügender Ersatz, weil er stillesteht. Der wirkliche Eindruck ist ja eine ganze Kette immer neu im Wandeln aufgenommener Bilder, deren Ziel freilich nicht diese Bilder selber sind, sondern das durch sie erst vermittelte Bauwerk. Der Film (auch nur ein Ersatz) kommt, richtig geleitet, der Wiedergabe echter Baukunst schon weit näher.

Der gestaltete Raum macht die Architektur aus, nicht der Wetterschutz, nicht das Dach. Aber echte Räume sind natürlich auch Höhle und Zelt. Auch sie sind Keime des Architektonischen. Eine der edelsten Monumentalformen der Höhle ist im sogenannten Schatzhaus des Atreus zu Mykenai erreicht, einem eingegrabenen, sehr lebendig durchgegliederten Zentralraum, der wohl einen gestalteten Eingang, aber keine entscheidende Außenform besitzt. Viele Zentralbauten lassen sich als ins Freie gestellte monumentale Höhlen auffassen. An das Zelt wiederum könnte man viele andere der aufrecht im Raume stehenden Baukörper anschließen. Indessen, das Treibende ist



überall das Herausgrenzen eines Stückes vom physikalischen Raume, die Richtung und die Gliederung innerhalb des Herausgegrenzten.

Heilige Haine, ohne Dach und Schutz, sind ebenso echte und deutliche Keime späterer Großarchitektur wie Höhle und Zelt, und ebenso ist es der Weg. Die ägyptische Kunst hat die Tempelstraße ebenso erzeugt wie die vorderasiatische etwa den „heiligen Weg“ von Milet. Auch der ferne Osten kennt das, auch der Islam noch in seinen späteren Gräberstraßen. Ein großartiges Beispiel aus dem vorgeschichtlichen abendländischen Norden: die Steinsetzung von Carnac in der Bretagne, wo 11 Parallelreihen von reichlich 2000 übermenschengroßen Steinpfeilern errichtet waren, eine Gruppe heiliger Riesenstraßen, herausgegrenzter und herausgerichteter Raum — aber naturgemäß ohne Dach. Die Abgrenzung auf der Erde, wo wir gehen, ist wichtiger als jene gegen den Himmel, den wir nur sehen. Auch in der Basilika der christlichen Kunst spricht noch lange der heilige Weg mit: von Vorhof und Vortempel bis zum Chore hin, meist auch (nicht immer) „orientiert“, d. h. geostet, der aufgehenden Sonne zugewendet. Architektur kann also, als Höhle wie als Straße, den Außenbau sogar entbehren. Wo sie ihn braucht, da muß sie ihn auch von innen her selber erzeugen, so daß Außen und Innen nur zwei Ansichten des Gleichen sind — nicht ein Gegensatz. Allerdings kann auch ein Gegensatz fruchtbar gestaltet werden, wenn man ihn berechnet. Dies kann geschehen, um Überraschung und Steigerung hervorzurufen (namentlich im Barock).



Immer aber, in aller echten Baukunst, ist das Außen nur das Kleid, die Fassade wirklich das Gesicht des Innenraumes und nicht bloß ein Bild, so wenig wie der Raum selber. Es gibt freilich Zeiten, in denen das Bild des Raumes, auch das Bild des Außenbaues, wichtiger ist als die vollräumliche und vollkörperliche Entfaltung. Das sind aber immer Zeiten, in denen das rein Baukünstlerische geringer geworden ist zugunsten des Malerischen. Das gilt in peinlicher Weise für viele Schauseiten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Wenn man Fassaden aller möglichen Stile vor oft sehr vernünftig gestaltete Gebäude-Innere klebte, so hing dies nicht nur mit dem Verluste eines eigenen Stiles, es hing auch schon mit dem Verluste des echt Architektonischen an sich und einem krankhaften Gewinne des Malerischen zusammen. Die Stillosigkeit, die Stilhetze dieser jüngsten Vergangenheit, ergab sich tatsächlich schon aus dem Verlust des urtümlichen Verhältnisses zum echten Raume, der eben der Raum unseres Schreitens, unseres Gehens, und nicht nur unseres Sehens ist. Es ist kein Zufall, daß im 19. Jahrhundert eine glänzende Malerei leben und die gleiche Zeit nicht einmal mehr stileigene Rahmen für ihre bedeutendsten Bilder stellen konnte. Der Rahmen ist nämlich noch ein Restbestand baukünstlerischen Gefühles.

Jede Raumform muß gerahmt sein, um Form zu sein. Alle vom Menschen künstlerisch gestalteten Räume sind durch Körper abgegrenzt. Ohne geformte Körper kein geformter Raum.



## Unser Tastsinn und die Plastik

Auch Körper kann ich sehen. Aber das ist nicht das erste und urtümliche Erlebnis des Körperlichen. Dieses liegt vielmehr dem Tastsinne ob. So, wie ich unbewußt gehe, wenn ich mit dem Auge einen Raum durchschweife und abschätze, so taste ich auch unbewußt einen Körper ab, selbst wenn ich ihn zunächst rein mit dem Auge umgreife. Ortsbewegung ist ein Tasten unseres ganzen Körpers, Tasten der Hand wiederum ist eine Ortsbewegung, und Sehen ist ein verfeinertes Tasten. Ortsbewegung und Tasten können das Gesehene nachprüfen, und es wird etwas zu bedeuten haben, ob diese Nachprüfbarkeit vom Kunstwerke selber aus gewünscht, geduldet oder abgelehnt wird. Wenn wir auf einer Bühne statt vollkörperlicher Säulen flache gemalte Scheiben erblicken, so ist das im Bühnen-Bilde wohl erträglich. Beim Bauwerke möchten wir darüber lachen. Echte Baukunst verlangt in echtem Raume echte Körper, und deren Echtheit verlangt wiederum unser Tastsinn. Ich brauche die Säulen, die Pfeiler, die Sockel, die Gesimse, die Kapitelle nicht wirklich mit der Hand anzufassen, aber ich will wissen, ich will sehen, daß ich es kann, daß ich es — auch bei unerreichbar fernen Formen — könnte. Wie beim Raume das Gehen, so ist beim Körper das Tasten die eigentliche Grunderfahrung.

Der Tastsinn ist in besonderem Maße der Träger des plastischen Empfindens, also auch der plastischen Kunst. Alle echte Plastik ist greifbar. Auch hier wieder brauche ich nicht alles anzufassen — oft kann und darf ich es gar nicht —, aber schon meine Augen belehren mich



schnell, wie weit das Tastbare durchgesetzt ist. Ich sehe ja in Wahrheit mit zwei Augen, deren Abstand, deren verschiedene Stellung erst das flache Bild körperhaft macht. Der Wert an reiner Plastizität kann in verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Werken äußerst verschieden sein. Er kann erstaunlich gering sein — dann ist etwas Entscheidendes verloren gegangen, nicht am künstlerischen Werte, aber am Gehalte reiner Plastizität. Je plastischer eine Form von innen heraus empfunden ist, desto sicherer ist, daß, wenn ich sie anfasse, ich das Gleiche erfahre, was mein Auge schon zeigte, daß also der Eindruck des Auges die Prüfung durch den Tastsinn erträgt. Ein vollendet plastisches Werk kann grundsätzlich auch von einem Blindgewordenen (allerdings nicht einem Blindgeborenen) in seiner wesentlichen Form erfaßt werden. Nur ganz Weniges, etwa der Reiz des Metalles oder die Farbe ursprünglich eingesetzter Augen, ist bei klassischen griechischen Werken der tastenden Hand nicht zugänglich. Überhaupt erhält der Blinde keine An-Sicht, aber er erhält immerhin einen wirklichen Be-Griff der Form. Der Sehende hat viel voraus, aber nicht jeder Sehende empfindet stark genug, ob das Gesehene noch echt tastbar ist. Der Blinde kann nur dieses Letztere feststellen, aber dies kann er durchaus.

Man darf geradezu sagen: echte Plastizität ist Zusammenfall des Sichtbaren mit dem Tastbaren. Mit anderen Worten: wenn meine Hand nachspürt und nichts wesentlich anderes findet, als was schon das Auge mir gesagt hat, so habe ich echte Plastik vor mir. Damit ist freilich noch nicht gesagt, daß sie auch vollendet sei.



### *Plastik des Organischen*

Es tritt aber noch etwas hinzu. Der Umkreis des Tastsinnes ist sehr viel enger als jener des Gesichtssinnes; was er erfaßt, ist immer nicht weit von unserer eigenen Wirbelsäule entfernt. Darum wohl bevorzugt er, wo er in der Kunst zum Sender wird, das, was selber eine Wirbelsäule hat; auch das neue Wesen, das durch die Sendung entsteht, soll das Gleichnis eines sich selber innerlich ertastenden Wesens sein (wir spüren unsere eigenen Bewegungen mit innerem Tastsinn). Der liebste und höchste Gegenstand der Plastik muß also der menschliche (allenfalls der tierische) Körper sein, der lebendig bewegliche Körper, der den Tastsinn ebenso selber besitzt, wie er ihn anreizt. Ein Baum ist kein Gegenstand echter Plastik, selbst in großartigster Form fordert, ja erlaubt er nicht sein „Denkmal“ aus Marmor oder Bronze. Er besitzt selbst keinen Tastsinn (wenigstens keinen, den der natürliche und also der künstlerische Mensch unwillkürlich miterleben könnte); er besitzt ihn nicht, aber er lockt ihn auch nicht einmal an (das Blatt wohl, der Stamm wohl, aber nicht das Ganze des Baumes). Die Statue eines Baumes wäre aus beiden Gründen ein Widersinn.

Statuen gelten immer beweglichen Wesen, wie frei oder wie gebunden sie auch aufgefaßt seien. Das Standmotiv hat seinen Sinn nur bei einem Wesen, das sich bewegen kann. Nur dieses steht „selber“. Ein Baum wächst in die Höhe, aber ein Stehen im Sinne animalisch beweglicher Wesen ist das nicht — weil er nicht gehen kann.



Nicht alle Plastik will sich in das selber Tastempfindliche, damit auch die Anatomie einfühlen, immerhin: die bisher noch deutlichste aller plastischen Kulturen, die griechische, hat, indem sie die Einfühlung auf die Spitze trieb, auch den inneren Bau des Körpers, damit auch das Standmotiv, das rhythmische von Stand- und Spielbein, sich erkämpft. Ja, schon bei den alten „Apollines“, die es noch nicht haben, spürt man — in tiefem Gegensatz zu scheinbar ähnlichen ägyptischen Gestalten — die „Gelenke knacken“. Auch bei der ruhigsten Gestalt handelt es sich um die Ruhe eines selbständig beweglichen Körpers. Plastik lebt im Umkreise des höher Organischen.

#### *Plastik des Anorganischen: Tektonik*

Es gibt jedoch auch so etwas wie Plastik des Anorganischen. Schmarsow hat für diese den Namen Tektonik vorgeschlagen — einleuchtend. Der Obelisk ist das beste Beispiel. Er ist eine in klassischer Reinheit geformte Steinsetzung, wie sie grundsätzlich auch das vorgeschichtliche Abendland kennt, er entspricht dem Menhir. Er ist so tastbar geformt wie das reinste plastische Werk, aber er ist „leblos“ — das unterscheidet ihn von der Plastik. Er ist gleichzeitig so fern der lebendigen Erscheinungswelt wie das Werk der Architektur, aber er ist nur Körper, nicht Raum — das unterscheidet ihn von der Architektur. Architektonisch sollte man nur die Raumschöpfung nennen. Natürlich steht das Tektonische hier so nahe, daß es in jeder Stütze, auch im Kleide des Raumes zum Ausdruck kommt. Den Obelisken entwirft nicht ein Bildner, sondern ein Architekt, aber dieser ist



bei einer solchen Tätigkeit Tektoniker. Die meisten Mittel des Architektonischen sind, für sich allein betrachtet, Tektonik. Tektonik steht also zwischen Bildnerei und Baukunst. Nach beiden Seiten hat sie leicht ihre Übergänge; sie treten als Gradunterschiede zutage. Die ägyptische Pyramide ist ganz überwiegend Tektonik. Sie enthält nur einen winzigen und notwendig verkümmerten Keim von Archi-Tektonischem: den Grabraum und den Zugangsweg dafür. Die Außenform ist nicht vom Innenraume her erzeugt, sie ist ein mathematisierter Hügel. Wenn man im klassizistischen Entwurfe (Gilly!) einer Pyramide einen Zentralraum als Inhalt gab, so wollte man ein überwiegend tektonisches Werk voll architektonisch machen — nur möglich unter Opferung des Sinnes und bei völliger Unvereinbarkeit von Außen und Innen. Das war schon 19. Jahrhundert!

Bei allem Grabbau liegt das Tektonische nahe. Er gilt dem Toten — echte Architektur will Lebendige führen oder einhegen. Die Grabtürme der islamischen Baukunst sind zuletzt auch mathematisierte Grabhügel: *u n b e t r e t b a r*, das ist nicht architektonisch, sondern tektonisch. Selbst bei der Tadsch Mahal in Agra, dem märchenhaften tempelartigen Grabschlosse, ist das Architektonische zur guten Hälfte nur Schein; wer den Bau betritt, ist von der mangelhaften Raumhaltigkeit enttäuscht. Sie ist jedoch gerechtfertigt, die Bewohnerin ist eine Tote. Auch, wo der Bewohner ein Götterbildnis ist, wie beim griechischen Tempel, da hat der innere Raum nicht entfernt die Bedeutung wie etwa in der christlichen Basilika, in der eine Gemeinde einen unsichtbaren Gott



verehrt. Es war nicht ganz sinnlos, die Basilika als einen wie einen Handschuh gewendeten Tempel zu sehen. Das Volk konnte den griechischen Tempel nur umziehen, in die christliche Kirche mußte es eingehen. Im griechischen Tempel ist also das Tektonische innerhalb des Architektonischen stärker als ursprünglich in der christlichen Kirche. Die Grenzen zwischen Tektonik und Architektonik sind notwendig schwankend.

Auf der anderen Seite ist namentlich frühe Plastik leicht dem Tektonischen verwandt — immer um so mehr, je weniger sie das Organische betont. Dies gilt aus einleuchtenden Gründen mit besonderer Kraft für alte Bauplastik. Sie wächst an der gemeinsamen Wurzel von Plastik und Tektonik, sie schafft menschenhafte Bauglieder. Die älteren Gestalten von Chartres sind tektonischer als die späteren. Ihre röhrenförmige Gesamtform entstammt der (sehr verdünnten) Säule der Gewände und tritt mit dieser in die Gemeinschaft rhythmischen Wechsels. Bis zu Naumburg und Meißen hin vollzieht sich im großen 13. Jahrhundert eine immer größere Selbstbefreiung des Plastischen, eine immer deutlichere Lösung aus dem Tektonischen. Dann freilich folgte eine teilweise mehr tektonische Plastik.

Auch heutige Plastik kann wieder nach dem Tektonischen zielen; oft sieht man es ihr noch an, daß sie mit Absicht, aber einer sehr vernünftigen Absicht, aus der allzu deutlich gewordenen Lebendigkeit des 19. Jahrhunderts zu einem neuen Dienste zurückgezwungen werden soll. Sie wird dann das Grunderlebnis des Organischen zurücktönen, um tektonischer zu werden. Sie ist nur



nicht als Glied einer die Plastik unwillkürlich erzeugenden Baukunst entstanden, sondern wird oft mehr von außen an eine ebenfalls noch ringende Architektur herangetragen.

### *Das Malerische in der Plastik*

Plastik kann sich ebenso wie nach dem Tektonischen auch nach dem Malerischen abwandeln. Der Speerträger des Polyklet kann uns in jedem Sinne als Musterbeispiel echter Plastizität gelten. Wir vergleichen ihn mit dem Obelisk. Aber das bedarf keines weiteren Wortes mehr: der Unterschied vom „Leblos“-Tektonischen leuchtet ohne weiteres ein. Wir vergleichen besser mit ihm eine Büste von Rodin, etwa die des Fürsten Troubetzkoi; da erfahren wir Entscheidendes. Rodin war sicher ein großer Meister, und er rang sogar bewußt um die Wiedereroberung eines echt plastischen Gefühles, das er selber als ringsum verloren beklagte. Dennoch war er der Sohn des 19. Jahrhunderts, der gleichen Zeit, der auch die architektonische Form oft zum bloßen Bilde verflacht war, weil sie die echten Schreit-Raumgefühle verloren hatte. Sie hatte zu großen Teilen auch das echte Tastgefühl verloren. Wir stellen uns den gleichen formempfänglichen Blindgewordenen vor, der am Speerträger so gut wie alles Entscheidende aufnehmen konnte. Alles ist für ihn anders geworden, das Ganze. Aber wir brauchen nur an eine Stelle zu denken, die Darstellung des Auges. Die tastende Hand des Blinden stellt am Werke des Polyklet (in seiner ursprünglichen Form) die aus Metall eingesetzten Wimpern, den offen liegenden



Teil der Augenkugel und wohl selbst die Pupille fest, in voller Ausdehnung. Es fehlt nur das Aussehen, nicht der plastische Gehalt. Bei der Büste Rodins rutscht der Finger in eine dem Tastsinn unverständliche Grube mit Zacken und Fetzen! Der denkende Blinde weiß wohl, daß das Auge gemeint ist, aber wie es gestaltet ist, das kann er nicht wahrnehmen. Diese Gestaltung nimmt nur noch das Auge wahr. Bei der richtigen Entfernung ergeben nämlich die bewußt erzeugten Schattentiefen einen höchst lebendigen Blick. Erst die Erfahrungen einer späten malerischen Zeit, die auch im Gemälde mit der Mischung von Farbkleckern auf der Netzhaut des Betrachters zu wirken verstand, haben diese sehr geistreiche und wirksame Form ermöglicht. Geistreich ist sie und wirksam — wirksam aber nur für den, der malerisch zu sehen versteht; für den reinen Tastsinn ist sie nicht mehr da. (Der große Gegenspieler Rodins, Maillol, hat dagegen einen ausgesprochenen Kampf für die Tastbarkeit des Sichtbaren gekämpft und damit eine neue Zeit eingeleitet.)

Man braucht sich weiterhin nur klar zu machen, wie weit das Haar des Spearträgers, wie weit jenes der Rodinschen Büste dem Tastgefühl wahrnehmbar ist, und man wird das gleiche Ergebnis finden: das Tastbare ist bei Polyklet dem Sichtbaren harmonisch gleichgeordnet, bei Rodin ist es ihm (höchst geistvoll) aufgeopfert. Ein ganzes geschichtliches Schicksal der Kunst ist von hier aus zu ahnen. Rodins Werk ist nicht etwa schlecht, es ist sogar vorzüglich, es ist nur um so weniger nurplastisch, als es mehr malerisch ist. Es hat etwas gewonnen, das Polyklet nicht ahnen konnte, das raffiniert



Malerische; aber es hat etwas verloren, das Polyklet noch selbstverständlich besaß, das urtümlich Plastische als das im Sichtbaren gleichwertig enthaltene Tastbare. Wir sehen hier, daß Unterschiede der Entwicklung, der auch der große Meister sich nicht entzieht, auf Unterschiede im Anruf unserer Sinnesorgane zurückgehen können. Wir sehen weiter, daß man den Wert an reiner Plastizität keineswegs mit dem Werte als Kunstwerk gleichsetzen darf.

Baukunst und Plastik (auch Tektonik) leben ihrem eigentlichen Wesen nach in der vollräumlichen und vollkörperlichen Welt, in der alles Wirkliche lebt, auch wir selber als bewegliche Körper. Ihre Werke haben die gleichen drei Ausdehnungen, die alles Raumkörperliche für uns hat: Höhe, Breite und Tiefe. Wir nennen diese Werke darum dreidimensional.

Es ist aber auch in diesem Punkte schon ein Unterschied zwischen Baukunst und Plastik. Es besteht ein Unterschied in Grad und Art zwischen räumlicher und körperlicher Dreidimensionalität. Das Wort „dreidimensional“ allein erfaßt diesen Unterschied nicht. Man muß räumliche von körperlicher Dreidimensionalität unterscheiden. Es ist nicht schwer, wir brauchen wieder nur unsere Sinne zu befragen. Einen gebauten Raum kann und muß ich durchschreiten wie ein Tal oder ein Gebirge unserer wirklichen Erde, wie ein Gebiet der freien Natur selber, aus der er herausgegrenzt und in bestimmter Ordnung gerichtet ist. Ich stehe selber darin, und auch eine Statue kann darin stehen, ebenso wie Bilder darin leben können. Die Statue aber (und ebenso den



Obelisk) kann ich nicht mehr durchschreiten, ich kann beide nur noch umschreiten. Die Statue lebt also, wie der Obelisk, zwar in dem gleichen dreidimensionalen Raume wie wir selber, wir können an sie anstoßen wie an einen lebendigen Menschen, sie verdrängt einen Teil des wirklichen Raumes, in dem alle Gegenstände leben; aber sie ist schon nur noch ein Körper, sie ist kein Raum mehr. Sie umfängt mich nicht, sie ist bereits ein Gegenüber.

### Unser Gesichtssinn und die Malerei

Dieses, das Gegenübersein, teilt die Statue mit dem reinen Bilde, dem die Zwischenkunst des Reliefs sich in zahllosen Graden nähern kann. Aber das Bild ist nur noch Gegenüber, es ist weder um mich herum noch von vergleichbarer Ausdehnung mit meinem eigenen Körper. Es hat, in starkem Gegensatze zur vollrunden Statue, nur eine Vorderseite, die Alles — und eine Rückseite, die nichts sagt (gleich dem Relief). Wir können es nicht nur nicht durch-, wir können es auch nicht einmal umschreiten. Es hat eine der drei Dimensionen abgestoßen, die Tiefe. Dies gilt gewiß nicht im mathematischen Sinne; auch die dünnste Leinwand ist mathematisch keine Fläche, sondern immer noch ein Körper. Das aber, was das echte Gemälde gestaltet, ist tatsächlich ein flaches Bild, das heißt, es kann weder erschritten noch ertastet werden. Die dicksten Farbenballen auf einem pastos gemalten Bilde sind dem reinen Tastsinne höchstens nur noch unverständlicher als schon die Augenformen jener Rodinschen Büste. Sie müssen durch unser Auge in die Fläche zurückgedeutet werden, damit wir



sie verstehen. Es gibt Reliefs (immer in Spätzeiten), die sich diesem Zustande sehr nähern können, wie es auch solche gibt (meist in früher Zeit), die eher als hinten abgeschnittene Vollplastik zu verstehen sind. Die Möglichkeiten sind zahlreich. Die Tastbarkeit kann sehr stark sein, kann sich aber auch fast bis zum Nichts verflüchtigen.

Erst beim reinen Bilde ist das Auge allein tätig. Seine Fähigkeit, alle anderen Sinne zu vertreten, hat sich zum Sieger gemacht. Wir können nun, wenn der Maler will, Raumgehalte von vielen Kilometern in einem winzigen Landschaftsgemälde erfassen, ja, selbst die Ahnung der Unendlichkeit empfangen. Das Auge hat sich freigemacht vom Ertastbaren wie vom Erschreitbaren, es hat eine gewaltige Leistung vollbracht als Sender, aber es hat auch nur noch den Schein der Dinge belassen. Für den Blinden ist das Bild nicht mehr da. Der Blinde kann in der Peterskirche immerhin den Raum durchmessen und wenigstens eine Ahnung der riesenhaften Ausdehnung in sich verspüren; ein sehr Wesentliches, nämlich den Grundriß, könnte er sich tatsächlich sogar erschreiten. Erst recht kann der Blinde den Speerträger wahrhaft begreifen. Was er aber am Bilde noch greifen könnte, das ist niemals diejenige Form, die es als Bild vermitteln will. Es ist der Rahmen und es ist die Malfläche, und beide sagen — während das Plastische etwa eines vollgeschnitzten Rahmens dem Blinden noch lebendig wäre — über das Bild selber nichts mehr aus.



## WIRKLICHE UND GEISTIGE AUSDEHNUNG: DIMENSIONSVERLUST UND DIMENSIONSGEWINN

Etwas sehr Merkwürdiges ergibt sich. Wenn in einem winzigen Landschaftsgemälde ein riesiger Raumgehalt aufgenommen werden kann, weil nur noch dessen Bild, dieses aber auch wirklich gesendet wird, so muß man gestehen, daß die dritte Dimension, die Tiefe, gerade dann erst geistig erobert ist, wenn sie aus der Wirklichkeit der Form verschwand. Man versteht, inwiefern das Auge ein „geistigerer“ Sinn ist als die anderen, die uns die sichtbare Erscheinungswelt vermitteln.

Dies kann auch an Spätformen der Baukunst festgestellt werden. In der echten Baukunst ist die Tiefe wirklich vorhanden, in ihren ursprünglichen Formen also nur, so weit der Raum sich tatsächlich erstreckt. Die Tiefe ist auf natürliche Weise vorhanden, aber sie ist nicht auf künstliche dargestellt. Vorhandene und vermittelte Tiefe, das heißt: das an begrenzter Raumweite, was wirklich da ist, und das, was ich erst durch den Vorgang der Form dazu erleben soll — das ist im urtümlichen Architekturraume von gleicher Ausdehnung. Will ich den Eindruck des gewaltig Großen, so muß ich auch wirklich gewaltige Ausdehnung geben. Gewiß können die Verhältnisse dabei eine Rolle spielen, und wenn sie allzu harmonisch sind, so können sie etwa den Eindruck einer übermäßigen Größe verringern, der in manchem Falle beabsichtigt sein kann und darf. Im allgemeinen aber werde ich, um die Wirkung eines Abstandes von rund zehn Metern zu erreichen, auch tatsächlich die



Rahmenformen im Abstände von zehn Metern setzen müssen.

Das ist die urtümliche und eigentliche Denkweise der Baukunst — in tiefstem Gegensatze zur Malerei, bei der der starke Unterschied zwischen Gemeintem und Gegebenem entscheidend ist. Aber diese malerische Denkweise kann auch in die Baukunst dringen. Es gibt neben einer Baukunst der voll nachprüfbar belassenen Maße und Abstände auch eine solche der bewußt unnachprüfbar gemachten. Diese kommt in Abarten des Barock vor. Wenn dann ein gebauter Raum eine völlig andere Ausdehnung als seine wirkliche vermittelt, so geschieht dies mit malerischen Mitteln und zum großen Teile sogar wirklich durch Malerei. Es handelt sich dann nicht mehr um reine Baukunst im ursprünglichen Sinne, und auch dies könnte man an einem Blinden feststellen. Seine des feinsten Sinnes beraubte Wirklichkeit ist gegenüber etwa der Münchener Asamkirche in einer ganz anderen Weise machtlos als gegenüber St. Peter. Warum? — Der wirkliche, das heißt der verwendete Raum ist fast durchweg etwas anderes als der dargestellte, der unserem Eindruck vermittelte, und der Eindruck wendet sich überwiegend an das Auge allein. Die bestrickend schöne Kirche ist ihren wirklichen Grenzen nach ursprünglich nur ein Rechteck von höchst bescheidener Ausdehnung. In einem anderen; einem älteren Stile könnte ein solches Rechteck als einfacher Saal dem Blinden wenigstens seinen Grundriß vermitteln. Wäre es durch Stützen mehrschiffig gemacht, so könnte es ihm sogar noch recht kräftige Eindrücke geben. In der Wiperti-Kirche von Quedlinburg



(wegen Ausmaß und Lage meist irreführend Krypta genannt) könnte bei ihrer geringen Höhe ein Blinder außer den Abständen der Stützen, das heißt der entscheidenden Gliederung, sogar noch die wirkliche Stützenform erleben. Die Asams aber haben in den einfachen Saalraum einen zweiten, einen Scheinraum, einen Schleierraum hineingebreitet. Der ist jetzt der eigentliche, nämlich der vom Künstler gemeinte Raum. Er enthält höchst verwickelte Krümmungen, auf das feinste verschlungene Ornamente, theaterhaft schwebende Gestalten, berauschte Farben und — über der gleich Meereswogen seltsam umkippenden Hohlkehle — eine Deckenmalerei voll weitester Raumräume tief in den Himmel hinein: gesendete Unendlichkeit in einer winzigen Wirklichkeit.

Ähnliches ist erst recht im gemalten Bilde möglich. Die Asamkirche ist natürlich immer noch Baukunst, aber eine höchst gewagte, die keine Nachfolge mehr weiterführen könnte, und wir nennen sie mit Recht: malerisch. Ihre höchsten Reize hat sie dem Auge allein anvertraut. Auch in diesem Falle ist die entscheidende Wirkung der Tiefendimension nur im Scheine, aber sie ist auch durch den Schein erreicht, und sie ist wiederum gerade so weit erreicht, als die Tiefe selbst aus der Wirklichkeit verschwunden ist.

Dieser wichtigen Tatsache möge noch eine weitere Feststellung zur Hilfe kommen. Der echte Maler entwickelter Zeit kann im Scheine seines Bildes auch die Statue oder das Bauwerk spiegeln, ebenso wie er lebendige Menschen und wirkliche Landschaft spiegeln kann. Er kann das, weil Baukunst und Plastik selber in der



gleichen dreidimensionalen Wirklichkeit zu Hause sind, wie Landschaft und Mensch.

Das Umgekehrte ist nicht möglich! So sicher ein Rembrandt den Speerträger des Polyklet hätte malen können — Polyklet hätte mit den Mitteln seiner Kunst niemals ein Werk Rembrandts spiegeln können. Ein Gemälde kann eine Statue wiedergeben, aber eine Statue nicht ein Gemälde; die Vorstellung ist einfach unvollziehbar. Das in Wirklichkeit weniger Ausgedehnte kann also das in Wirklichkeit Ausgedehntere geistig in sich aufnehmen, das Zweidimensionale kann das Dreidimensionale geistig spiegeln — nicht umgekehrt! Der Dimensionsverlust im Wirklichen bedeutet einen Dimensionsgewinn im Geistigen.

#### UNBEWEGLICHE UND BEWEGLICHE KUNST

Betonenswert ist noch eine weitere Tatsache: der Unterschied von beweglicher und unbeweglicher Kunst. Er drohte in den letzten 150 Jahren seine alten gesunden Grundlagen gelegentlich zu verlieren. Baukunst ist nach ihrer wahren Natur unversetzbar, und in keiner gesunden Zeit ist man auf den Gedanken gekommen, es könne anders sein. Baukunst lebt und wächst auf unserer Erde wie Berg und Tal, sie ist Boden-Kunst. „Baukunst auf Rollen“ ist eine schauerliche Vorstellung. Wenn der junge Schinkel raten wollte, den Mailänder Dom auf die Höhen bei Triest zu setzen, weil er da besser aussähe, so stand selbst dieser geniale Mensch in diesem Augenblick unter dem Banne eines malerischen Denkens, das



seiner Zeit zugehörte. Er vergaß (was der reife Mann nicht vergaß), daß ein Bauwerk nicht nur die Bestimmung hat, „auszusehen“. Wenn gar Milliardäre sich gotische Kapellen kaufen, um sie bei ihren Tennisplätzen aufzustellen, so spüren wir nicht nur die Sünde der Entweihung, sondern auch den Irrsinn der Entwurzelung. Baukunst ist gestaltete Erde.

Dies drückt sich auch in der selbstverständlichen, aber doch sehr beachtenswerten Tatsache aus, daß Baukunst unter allen bildenden Künsten von ihren Werken durchschnittlich die grundsätzlich größte Ausdehnung fordert. Kleinarchitektur in dem Sinne, wie es Kleinplastik oder Kleinmalerei (Miniaturen) gibt, kann es nicht geben. Nachgeahmte Bauformen in Geräten (Reliquiaren) bedeuten noch nicht Architektur! Diese muß immer den Menschen enthalten können. Kleinste Bauwerke wie der Tempietto Bramantes sind im allgemeinen immer noch größer als die Werke vollausgewachsener Plastik (wenn auch nicht als die Kolosse, die ja aber, wie jener von Rhodos, schon wieder halb zur Baukunst oder zur Tektonik werden können; der rhodische Kolos war schließlich ein Hafentor).

Die Werke der Plastik leben in der gleichen Welt der Wirklichkeit wie jene der Baukunst und der Tektonik. Sie sind aber begrenzter. Mit der Malerei verglichen, sind sie zwar noch echte Gegenstände; aber mit der Baukunst verglichen, sind sie schon reine Gegenüber. Der Grad ihrer Versetzbarkeit regelt sich nach ihrem Verhältnis zur Baukunst oder zum malerischen Denken. Bauplastik ist unversetzbar. Wenn die Gestalten des



Parthenongiebels aus Athen fortgebracht sind, so ist dies gewiß eine Schädigung — so weit sie eben zum Parthenon gehörten. Gleichwohl bleibt noch sehr vieles an ihnen, das nun im Britischen Museum sogar noch besser zu erleben ist — so weit sie an sich nun doch einmal Plastik sind. Plastik an sich widerstrebt nicht grundsätzlich der Versetzung.

Durchaus versetzbar aber ist seinem ganzen Sinne nach das spätzeitliche Tafelgemälde. Es ist ohne feste Raumbeziehung gedacht, es verlangt keinen Raum, sondern nur einen Platz, um richtig gesehen werden zu können. Es ist kein Zufall, daß es als letztes Erbe der großen Vergangenheit dem Zeitalter der Wurzellosigkeit, dem 19. Jahrhundert, als Vorzugsleistung angehört.

Auch in der Malerei gibt es freilich noch Unversetzbares (das gleichwohl leider oft in Museen versetzt worden ist). Es gibt Baomalerei, wie es Bauplastik gibt. Das Wandgemälde, das Mosaik, das Glasgemälde hat seine reinste Form mit voller Selbstverständlichkeit in frühen Zeiten, bei uns also im Mittelalter. Da erkennt es nämlich die architektonische Wirklichkeit der Wand oder des Fensters durchaus an. Diese Behauptung steht zwar im Gegensatze zu den üblichen Redensarten über die „Wirklichkeitsfremdheit“ des Mittelalters, aber dafür ist sie voll beweisbar. Hier herrscht Wirklichkeitsnähe, freilich eine der Kunst zuge dachte. Die Wand gilt der frühen Malerei zwar als Malfläche, aber sie bleibt ihr auch Architektur. Sie wird niemals vom malerischen Scheine durchstoßen (auch die Buchseite wird es damals nicht, auch sie ist „wirklicher“ als die der Spätzeit).



Später ist das in wachsendem Maße geschehen, und gewiß sind dabei oft großartige Reize erreicht worden, doch sie wurden erreicht auf Kosten der architektonischen Festigkeit. Je mehr der perspektivische Schein auch das Wandgemälde eroberte, desto mehr bedurfte es starker Gegenmittel, gemalter Architektur, architektonischer Malerei, um noch monumentale Wirkungen zu erzielen (Raffael). Schließlich hat im Barock der malerische Schein die Wand und besonders die Decke gerne völlig durchbohrt, die Decke sogar mit bewußter Absicht, die als solche durchaus in die Geschichte der Baukunst gehört. Nachdem einst die Überwindung der Flachdecke ein großes und in zahlreichen Formen erreichtes Ziel gebildet hatte, wurde nun der obere Raumschluß im Scheine wieder aufgehoben. Die Decke ist ohnehin das dem Schreiten Unerreichbare und das dem Auge Fernste. Nicht so die Wand; aber auch an dieser wurde immer mehr im Scheine die Wirklichkeitsform vernichtet. Im 19. Jahrhundert war die architektonische Wirklichkeit der Wand eine Zeit lang überhaupt nicht mehr verstanden, bis Einzelne, wie Puvis de Chavannes und vor allem Ferdinand Hodler, unter spätzeitlich bewußtem Verzicht auf viele Errungenschaften der Tiefraumdarstellung, die alte Gesetzlichkeit wieder herzustellen versuchten (und nun auch im Tafelbilde). Die alte Gesetzlichkeit: sie war die Anerkennung der Wand als einer harten, vom Baumeister geschaffenen, zur Raumbegrenzung notwendigen Form. Ein Übermut gleichsam des Auges hatte diese großartige Härte im Scheine vernichtet und eine Wand behandelt, als sei sie eine Tafel.



Das echte Tafelbild aber, wie es heute gerne auf Ausstellungen zum Verkauf geschickt wird, das freilich ist völlig bindingslos. Es fordert keinen Raum, sondern nur einen Platz. Es will nur irgendwo so aufgehängt werden, daß es gut zu sehen ist. In ihm ist die völlig bewegliche Kunst verwirklicht.

### DAS GESCHICHTLICHE IM UNTERSCHIEDE DER KUNSTE

Wir haben in unseren Überlegungen einen Weg gemacht. Er führte vom vollkörperlich begrenzten Vollraume der echten Baukunst über das zwar nicht mehr vollräumliche, aber noch vollkörperliche Werk der echten Plastik zu dem weder vollräumlichen noch vollkörperlichen, dafür aber rein augensinnlichen Bilde. Diese Überlegung sah Baukunst, Bildnerei und Malerei im Zusammenhange mit Gehen, Tasten, Sehen. Sie sah sie als verschiedene Grade der Ausdehnung im Wirklichen oder im Geistigen, sie sah sie ebenso als verschiedene Grade der Versetzbarkeit. Sie war also eine Überlegung rein gedanklicher Art. Aber sie wandte unwillkürlich Worte wie „noch“ und „nicht mehr“ an, Ausdrücke also, die eigentlich nur bei geschichtlichen Wegen, für Entwicklungen gebraucht werden. Hat dies vielleicht noch einen tieferen Sinn? Steckt in den natürlichen Unterschieden der Künste, in ihrer zunächst nur gedanklichen Reihenfolge, vielleicht auch ein geschichtlicher Unterschied?

Es scheint wirklich so zu sein — nicht so freilich, daß Baukunst vor Bildnerei und diese vor Malerei entstanden wäre, aber doch so, daß die wahre Eigenart der Baukunst



frühzeitlicher ist als jene der Malerei, daß rein architektonische Baukunst innerhalb einer einzelnen Kultur (nicht innerhalb der gesamten Menschheitsgeschichte) früher reift als rein plastische Bildnerei und gar als rein malerische Malerei. Es ist jedenfalls Tatsache, daß ein innerlich so malerisches Bauwerk wie die Asamkirche nicht schon in der frühen, sondern erst in der späten Zeit unserer Entwicklung vorkommt. Das ist Feststellung einer unumstößlichen Tatsache. Es ist schon nicht mehr bloße Feststellung, sondern bereits geschichtliche Deutung, wenn man sagt, daß die Asamkirche etwa im 11. Jahrhundert einfach deshalb nicht vorkommen konnte, weil jene Vorherrschaft des Auges, die sich um 1730 sogar der Baukunst bemächtigt hatte, im sogenannten früheren Mittelalter noch nicht einmal im gemalten Bilde, geschweige denn innerhalb der Baukunst möglich war. Es ist zum mindesten sehr einleuchtend, daß es so ist. Offenbar ruft die Kunst nicht zu allen Zeiten alle Sinne des Menschen mit gleicher Stärke zum Senden auf. Sie hat im 11. Jahrhundert die Kräfte, die echte Baukunst gestalten, durch großartig vollendete Bauwerke, etwa den Speyerer Dom, aufrufen können. Das, was die Baukunst unvergleichbar mit allen anderen Künsten, was sie architektonisch macht, was also ihr Wesen am reinsten darstellt, das hat sie schon frühe erreicht. Zur gleichen Zeit befand sich in unserer abendländischen Kultur die Plastik noch in einem entschieden jugendlicheren Zustande. Sie war nicht im geringsten schlechter, aber sie war jugendlicher, sie war tektonischer, der Baukunst innerlich näher. Erst im 13. Jahrhundert



hat sie ihr eigenes Leben, das, was nunmehr sie unvergleichbar, nämlich plastisch macht, in unsterblichen, schon nicht mehr archaischen, sondern klassischen Statuen verwirklicht. Als aber dies schon geschah, da war immer noch die Malerei zu dem, was sie unvergleichlich, was sie malerisch macht, entschieden nicht vorgezogen. In der gleichen Zeit kann offenbar die eine Kunst noch archaisch, die andere bereits klassisch sein — und eine dritte vielleicht schon überreif. Die Reifezustände der einzelnen Künste sind nicht gleichzeitig — nur die Künste selber sind es. Als die Meister von Bamberg und Naumburg möglich waren, da war noch kein Dürer oder gar Rembrandt möglich. Als diese aber möglich wurden, da war auf lange hinaus die Kunst der reinen Statue nicht mehr möglich; alle, selbst die großartigste Plastik hatte geheim etwas von den Eigenschaften des Bildes angenommen: die Beziehung möglichst auf eine Sehfläche, auf einen Hintergrund, die Berechnung auf das Licht, auf malerische Zusammenhänge. Gar im 19. Jahrhundert waren selbst die Grundlagen des architektonischen Gefühles weitgehend erschüttert. Die Malerei feierte Siegeszüge, die Baukunst hatte — keineswegs aus Mangel an Begabungen, sondern auf Grund eines übergeordneten Allgemeingeschehens — ihre innerste Notwendigkeit verloren. Der Kampf um die gesunde Form, vor dem wir heute stehen, müßte also von unten auf mit einer Wiederbelebung des urtümlichen architektonischen Denkens ansetzen. Die Anzeichen scheinen da zu sein. Eine Wiederbelebung des Tastgefühles in der Plastik ist seit Maillol bereits unverkenn-



bar. Aber sie ruht noch nicht wieder auf einer tragenden Baukunst. Wir stehen sichtlich am Ende eines vollständigen Ablaufes und vielleicht im gärungsvollen Beginn eines neuen. Heute scheint, noch und schon, alles möglich. Das heißt aber, daß wir noch keinen sicheren Stil haben. Stile sind intolerant.



## VOM WESEN DER KUNST

Das Wesen der Kunst ist einheitlich in den untersten Grundlagen, aber es ist trotzdem sehr wandelbar, wie die Geschichte des Menschen selber. Es ist einheitlich, sofern in aller Kunst die Kräfte, mit denen wir die Welt aufnehmen, aus Empfängern zu Sendern werden, und das ist etwas sehr Großes. Mehr noch als in aller Wissenschaft und Technik, in einem tieferen Sinne, ist damit der Mensch ein Herren-Wesen. Er ist das einzige Lebewesen dieser Erde, das seine Sinne über das bloße Aufnehmen hinweg noch einmal mit neuem Auftrage hinausendet, eine zweite Welt aufzubauen, die ihm allein gehört. Einheitlich ist alle Kunst darin, daß sie dies vermöge einer eigengesetzlichen Ordnung leistet. Einheitlich ist weiterhin alle Kunst, sofern sie damit seelische Werte schafft, die aus dem ständig in der Zeit verfließenden, das heißt sich ständig selbst vernichtenden Leben gerettet werden. Einheitlich ist dies alles. Wandelbar aber sind die Werte selber.

### KUNST ALS BANNUNG VON WERTEN

Die Kunst rettet Werte. Es gäbe sie nicht, wenn es keinen Tod gäbe. Jedes Kunstwerk ist eine Rettungshandlung am Vergänglichen. Jeder kunstsöpferische Mensch beweist seine Grundanlage dadurch, daß er nicht nur sich von den Eindrücken der Welt übergießen läßt, um sie dann wieder abzuschütteln, daß er nicht nur hinnehmen, sondern daß er hergeben, daß er etwas aus dem Verfließen herausziehen, daß er etwas bewahren



will, und zwar nicht etwa Gegenstände, sondern das Erlebnis selber. Das Erlebnis! Von hier aus könnte man den heute so beliebten Gegensatz von Impressionismus und Expressionismus in etwas gröblicher Redeweise etwa so deuten und zugleich auflösen: der eine geht vom Gegenstande auf das Erlebnis zu, der andere vom Erlebnis auf den Gegenstand; der eine hofft, daß der wiedergegebene Eindruck den Ausdruck schon mitenthalten werde, — der andere, daß der gerettete Ausdruck den Eindruck besser als dieser selber vertrete. Indessen, dies ist gröblich ausgedrückt. Es handelt sich um ein Mischungsverhältnis, um Gradunterschiede. Das Erlebnis ist ein Ganzes, es besteht aus Eindruck und Ausdruck. Das Gemeinsame ist, daß der Künstler in jedem Falle retten will. Er wird von irgend etwas erschüttert, in Schmerz oder in Freude, und es regt sich in ihm das heiße Gefühl: wie halte ich das? Das heißt aber für ihn: wie gestalte ich das? Dies wiederum heißt zugleich immer: wie verwandele ich das? — In diesem Wunsche und in dieser Frage lebt das erste Grundgefühl mindestens aller späteren Künstler. Äußerst Verschiedenes kann sein, wodurch es wachgerufen wird: ein Liebeserlebnis, der Anblick einer Tat, eine eigene Seligkeit oder ein eigener Schmerz, eine fremde Seligkeit oder ein fremder Schmerz, die Verehrung des Göttlichen oder der flüchtige Eindruck einer Birke am Wasser oder einer menschlichen oder einer tierischen Bewegung; ein Körper, der diese trägt; ein Körper ebenso in Ruhe; häufig auch ein scheinbar grundlos auftauchender Gestaltungswunsch an sich, der



sich selber rechtfertigen und erhalten will. Zahllose Möglichkeiten gibt es, jeder beseelte Mensch erlebt so etwas, aber im allgemeinen verfliegt es ihm, und allenfalls bleibt davon die Erinnerung. Nur der Künstler macht Erinnerung schöpferisch. Nur er nämlich gestaltet sie, wobei nicht das Augenblickliche, sondern das „Ewige“ daran, nämlich unser Wunschtraum vom Ewigen, gerettet wird; nur er verwandelt das Gegenständliche bis zur äußerlichen Unkenntlichkeit (besonders in der Musik), nur er hebt das so Verwandelte in einem Gefäße auf.

Wir nennen es die Form. Kein Gefäß ist ein Selbstzweck. Auch Form ist kein Selbstzweck. Sie hat zwar eigene Gesetze, aber keinen reinen Selbstzweck. Form ist ein Gefäß, in das Werte gefüllt und hineingebannt werden. Darum darf das Gefäß kein Loch haben, aus dem der Gehalt rinnen könnte. Fragt sich nur, was hineingebaut wurde, und wie weit es gelang. Gelingt es, so darf der Mensch sterben, und es bleibt dennoch die Art und die Kraft seines Erlebens in einer gültigen Form gerettet. Über hundert Jahre ist Beethoven tot, aber die Schwingungen seiner großen Seele leben weiter in seiner Musik. Sie ist das Gefäß, in das er diese Seele hineingerettet hat. Bei Dichtern und Musikern leuchtet diese Wahrheit wohl am schnellsten ein. Aber in der bildenden Kunst, um die es hier geht, ist es nicht anders. Über vierhundert Jahre ist Dürer tot, aber was er seelisch erlebte, das lebt noch heute in seiner Kunst. Nicht die Dinge hat er bewahrt — die sind unrettbar; aber sein Erleben hat er bewahrt — und das ist „un-



sterblich". Das ist der Grund, aus dem wir gewisse Formen auch als leer empfinden können. Sie sind nicht von einer mächtigen Notwendigkeit zum Gefäße wesentlicher Innenwerte gemacht worden, sie sind Gefäße ohne Inhalt. Sagen wir lieber: ohne Gehalt. Denn der bloße Inhalt, die Tatsache, daß irgend etwas berichtet wird, ist noch gar nicht das, was des Gefäßes der Form würdig wäre. Dieser Inhalt muß durch den Menschen hindurchgegangen, ihm sein Wert geworden, durch ihn gefärbt, gewandelt, kurz: gestaltet sein — dann erst nennen wir ihn Gehalt. Dann auch erst wird er für die anderen ein Gehalt, im höchsten Falle für die Menschheit.

Eben dieser Gehalt wandelt sich mit dem Menschen. Die Gehalte selber haben Geschichte. Mit Absicht waren zunächst Beispiele genannt worden, die dem heutigen Menschen am schnellsten einleuchten. Es waren persönliche Erlebnisse späterer Menschen genannt; späterer Menschen — je früher aber die Kunst ist, desto weniger pflegt sie persönliche Erlebnisse in die Form zu füllen. Persönliche Erlebnisse sind auch des Bannens wert, sind also auch Werte, die nach der künstlerischen Form rufen, aber sie sind nicht die einzigen, und sie pflegen erst in späteren Zeiten — je später, desto entschiedener — diesen Ruf zu erheben. Vielleicht hat schon mancher Nachdenkliche gefragt: wie entsteht denn ein antiker Tempel, eine mittelalterliche Kirche? Doch gewiß nicht durch solche persönlichen Erlebnisse? — Wahrlich nicht, und wer so fragte, der hatte den richtigen Ansatz bereits gefunden, diesen nämlich:



Immer zwar werden Werte durch die Form gebannt, aber es sind keineswegs immer persönliche Erlebnisse, nicht zu jeder Zeit und nicht einmal in jeder Kunst. Eben dieses hängt damit zusammen, daß hinter der rein gedanklichen Ordnung, die unsere Überlegung den Künsten geben konnte, in Wahrheit selbst noch eine zeitliche, eine geschichtliche steht. Die Künste reifen nicht gleichzeitig, und die am frühesten erwachsene ist die Architektur.

Gewiß, auch Architektur, selbst Architektur, kann eine höchst persönliche Stimmung ähnlich Lyrik oder Musik entfesseln, aber sie tut es nur in späten Zeiten. Die Asamkirche, Privatstiftung eines Künstler-Brüderpaares, ist ein solcher Fall. Es ist aber auch ein später Fall. Wir sahen, daß da Grundmöglichkeiten des ursprünglichen Bauens aufgegeben waren: der Zusammenfall der sichtbaren Form mit der erschreitbaren und der tastbaren. Der Schluß liegt nahe: ist es nicht vielleicht so, daß in einer sehr eigenständigen Baukunst, die ein Stück wirklichen Raumes herausgrenzt und diesem eine besondere Dehnung, Gliederung, Richtung gibt, auch eine ältere Erlebnisform, eine unpersönliche, eine gemeinschaftliche vorliegt? — Zweifellos, so ist es. Zu einem modernen Tafelbilde gehört vielleicht nur ein Betrachter: der es besitzt. Sicher gehört zu ihm nur ein Künstler: der es gemalt hat. (Die gelegentliche Zusammenarbeit von Leibl und Sperl ist eine altertümliche Ausnahme, Leibl selbst war ein versetzter Altdeutscher.) Zu einem Tempel oder einer alten Kirche jedoch gehörten immer viele, und zwar nicht nur Nichtkünstler,



Maurer, Steinträger, die den Baugedanken verwirklichten, sondern auch meist eine Reihe von Baumeistern, vielleicht eine ganze Folge von Schöpfungsakten, die einander im Laufe vieler Geschlechter ablösen konnten. Ebenso gehörten dazu viele Empfänger — Empfänger, nicht Betrachter. Zum Tempel und zur Kirche gehört eine Gemeinde. Und was sucht eine Gemeinde in Tempel oder Kirche? Sucht sie Kunstgenuß? Gewiß nicht, sie sucht Verehrung. Verehrung des Göttlichen, ein Menschenerlebnis also ganz gewiß, aber kein Einzelerlebnis eines Künstlers, sondern ein Dienst des Meisters, der Meister, und aller Gehilfen und aller Beitragenden; Verehrung ist hier in die Form gebannt.

Baukunst ist ferner auch immer mit Zwecken verbunden, und auch dies gehört zu dem Höchstmaße allgemeiner Wirklichkeit, das sie gegenüber den anderen Künsten kennzeichnet. Sie kann sogar reiner Zweckbau sein. In ihren wesentlichen Formen ist sie immer mehr; sie ist Kunst. Echte Baukunst ist also von Ursprung her nicht nur eine Kunst, die Gehen, Tasten und Sehen, die breiteste Sinnkraft überhaupt, für die ganze raumkörperliche Wirklichkeit beansprucht; sie ist auch nicht nur die äußerlich ausgedehnteste; sie ist auch nicht nur als unversetzbare Kunst fest an die Erde gebunden; sie ist auch nicht nur tiefer als jede andere mit den unmittelbaren Lebensbedürfnissen verzahnt und sogar der Mitarbeit von Nichtkünstlern bedürftig; sie ist auch nicht nur eine Kunst oft von Vielen und für Viele, unausweichlich in unseren Lebensraum gestellt — sie ist auch und vor allem eine Kunst voller Dienst und ursprüng-



lich voller Dienst am Glauben, eine in allen Kulturen von vornherein zunächst religiöse Kunst lebendiger Gemeinschaften. Sie ist dies auch deshalb, weil sie die innerlich älteste Kunst ist, weil wenigstens typische Baukunst gegenüber typischer Plastik und gegenüber typischer Malerei etwas an sich innerlich Älteres ist (unbeschadet der zu allen Zeiten vorhandenen Gleichzeitigkeit gebauter, gebildnerter, gemalter Werke). Nicht nur alle Baukunst, alle alte Kunst überhaupt ist religiöse Kunst, und die Baukunst hat mehr als jede andere bis in die Spätzeit auch noch um diesen Charakter gerungen. Nichts sagt dies vielleicht deutlicher aus als die Äußerung eines neueren Baumeisters, der selbst im schönsten Sinne ein nachgeborener Altdeutscher war, Theodor Fischer, der einmal schrieb: „Was ich bauen möchte“. Es war etwas Festliches und Erhabenes an sich, ohne Zweck — unbewußt der Ersatz für den alten Tempel. Bezeichnend ist auch die eigentümliche Entschuldigung, die an der protestantischen Kirche von Bückeburg im frühen 17. Jahrhundert in Form einer Inschrift für nötig befunden wurde: Exemplum religionis, non structuralis Beispiel der Religion, nicht des Bauens! Man hatte sichtlich kein ganz gutes Gewissen, wenn man so etwas schrieb, man schämte sich schon der drohenden Gefahr einer Form als Selbstzweck. An ältere Kirchen hätte niemand so etwas zu schreiben brauchen, auch wenn sie viel glanzvoller waren. Es verstand sich von selbst, daß auch der höchste Glanz nur Dienst war. In der manieristischen Zeit war diese Sicherheit bereits erschüttert. Ältere Stile waren ihrer Zeit kein Problem —



weil der Glaube selber kein Problem war. Erst wenn er ein Problem ist, ist auch die Kunst ein Problem. Erst wenn das Überformale problematisch wird, dann wird es auch das Formale. Das ist zunächst eine rein geschichtliche Feststellung. Ist sie nicht doch noch mehr?

Es ist jedenfalls nicht nur Geschichte der Kunst, es ist auch Geschichte der Werte, zunächst Geschichte der Religion, was sich uns damit andeutet. Alle Geschichte der Baukunst ist zunächst Religionsgeschichte, und wenn barocke Paläste mit dem feierlichen Anspruch des barocken Kirchenbaues wetteifern und barocke Kirchen mit dem festlichen Glanze barocker Schlösser, so ist auch dies ein Ereignis der Religionsgeschichte, Zeugnis nämlich einer gewissen Vergottung des Fürstlichen und einer gewissen Verweltlichung des Kirchlichen. Kein Formenwandel ist entstanden ohne einen Wandel der menschlichen Seele. Formengeschichte ist immer auch Seelen- und Gesinnungsgeschichte. Sie ist natürlich keineswegs bloß deren Illustration (dann freilich gäbe es für uns keine Eigengesetzlichkeit der Kunst), sondern sie ist ein durchaus eigengesetzliches Ausdrucksgebiet der einen allgemeinen Seelen- und Gesinnungsgeschichte. Sie ist nicht deren Beleuchtung von außen, sondern ein wichtiger Teil ihres Inneren.

Religion selber wandelt sich. Urzeitliche Religionen sind Religionen des Zaubers. Urzeitliche Kunst ist Kunst des Zaubers, und dieser Wesenszug kann immer wieder auch unter der Schale sehr viel späterer Formen durchbrechen. Die erstaunlich alten Höhlenmalereien von Altamira, weit vor der Entwicklung unserer abend-



ländischen Kunst gelegen, sind sicher im Sinne des Zaubers entstanden: der Jäger bannt das Tier, indem er es abbildet. Noch heute geschieht so etwas bei Urvölkern. In Afrika zeichnet ein schwarzer Jäger den Umriß einer Gazelle, bevor er sie jagt. Das ist kaum schon Kunst — und doch eine Tätigkeit, die zur Kunst führt. Es gibt viel wichtigere Beispiele. Die altägyptische Kunst war auch noch in vielem eine großartige Kunst des Zauberbannes. Dem toten Gottkönig wurden seine Siege und Taten mit in das Grab gegeben. Hunderte von Metern entlang konnten sich in den Totentempeln die Reliefs erstrecken. Die höchste Kunst wurde auf sie verwendet, aber nicht, damit sich irgendein Auge daran erfreue, sondern damit ihr Zauber wirke. Selbst die ihrer offensichtlichen „Ähnlichkeit“ wegen mit Recht bewunderten Bildnisfiguren des Alten Reiches waren nicht zum Anschauen da. Sie wanderten in das ewige Dunkel des Grabes — ebenso die herrlichen Pferde und Kamele der Han-Zeit, die vornehmen Chinesen als Reittiere im Jenseits dienen sollten. Alle diese Werke waren gar nicht da, um auch nur gesehen, geschweige denn genossen zu werden.

Die geringe Zahl von Beispielen genügt schon. Das Bannen ist bei den Höhlenmalereien von Altamira ebenso entscheidend wie bei der altägyptischen oder chinesischen Grabkunst. Nicht entscheidend ist der Eindruck solcher Kunst auf betrachtende Menschen. Wir heutigen Betrachter verfallen dennoch in berechnete Bewunderung. Die altägyptischen oder chinesischen Meister wandten das höchste Können auf. Aber sie dachten



nicht an Betrachter, sie kannten kein Publikum — wie unpassend klingt schon das Wort! — ja, im Falle des Totenkultes kannten sie nicht einmal die Gemeinde. Entscheidend war das Bannen. Je höher die Kunstleistung, desto kräftiger die Bannung. Das war sicher Eines. Ein Anderes war selbstverständlich immer das Ehrgefühl des Künstlers, der es schon sich selber schuldig war, das Höchste zu geben, und nicht nur sein vielleicht bewußtes Ehrgefühl, sondern sein unbewußter Leistungstrieb. Der Künstler, die Kunst nämlich war schon da, als es keine Kunstfreunde (oder gar Kunsthistoriker) gab, vor allem aber keine Kunstgenießer.

#### VOM BETRACHTER IN DER ABENDLÄNDISCHEN KUNST

Auch in unseren alten Kirchen, in unseren alten Bildwerken jeder Art, ist dieser Urtrieb — Form an sich ohne Rücksicht auf den Betrachter, Form als rettendes Gefäß an sich — durchaus wirksam. Gewiß können wir das Meiste, was die großen Bildner des Mittelalters geschaffen haben, recht bequem betrachten. Aber auch, wenn wir es nicht betrachten können, einfach, weil es zu weit von unseren Augen entfernt ist, so ist es dennoch ganz genau so großartig durchgeführt, als sollte es betrachtet werden. Und doch hat es sehr wahrscheinlich nur die Werkstatt selber betrachtet, nicht zum Kunstgenusse, sondern zur Selbstprüfung. An der Kathedrale von Reims stehen hoch oben in den Tabernakeln der Strebepfeiler Königsgestalten, unter denen sich Meisterwerke hohen Ranges befinden. Eine davon, der Philippe-



Auguste, genießt heute mit Recht besonderen Ruhm. Sie gehört zum Vollendeten, das jemals menschlicher Geist, menschliche Seele, menschliche Hände dem Steine abgerungen haben. Aber niemand konnte in der Zeit der Entstehung und noch lange nachher dieses herrliche Meisterwerk „genießen“. Für den Betrachter hätte schon eine ganz allgemein zugeschnittene Gestalt von geringerem Werte genügt — bei dieser Entfernung. Aber man dachte gar nicht an einen Betrachter. Man wußte im besten Falle: dort oben stehen die Könige Frankreichs. Zuletzt „wußte“ es gleichsam nur die Kathedrale selber. Ob ein menschliches Auge den Eindruck der wahrhaft erhabenen künstlerischen Leistung empfangen könne, danach wurde nicht gefragt. Das war zwar gewiß nicht geradezu unsichtbare Kunst, aber dennoch eine Kunst, deren Werke nur da sein wollten. Auch bei uns also gab es größte Kunst, deren Werke nicht entstanden, um betrachtet zu werden, sondern um da zu sein. Sie begnügten sich mit dem Grundzwecke, der Bannung. Wir Heutigen haben den Philippe-Auguste abgegossen und photographiert. Jetzt sehen wir, was kein mittelalterlicher Mensch zu sehen brauchte, daß der Meister das Höchste an Kunst an dieses sein Werk gewendet hatte. Er hat es natürlich immer wieder betrachtet und geprüft. Die fertige Leistung aber war nur „für das Auge Gottes“ sichtbar. So war es noch in dem größten Jahrhundert unserer Plastik, im dreizehnten.

Schon im frühen Fünfzehnten wurde es anders, besonders in Florenz, aber fast gleichzeitig auch im Nordwesten. Wenn der junge Donatello seinen sitzenden Johannes



(der heute im Dominneren aufgestellt ist) für die Fassade des Domes schuf, so dachte er wohl daran, daß der obere Teil dieser mächtigen Sitzfigur, die ja oben stehen sollte, von unten her gesehen sich verkürzen müsse. Darum macht er ihn länger, als er ihn sonst gestaltet hätte. Mindestens dürfen wir annehmen, daß er sehr wahrscheinlich so gedacht hat. War es so, so dachte er wirklich schon an jenen Betrachter, der sich heute als die unerläßliche Voraussetzung aller bildenden Kunst vorkommt, an den aber der unbekannte und ebenso geniale Meister des Philippe-Auguste noch nicht gedacht hatte. Donatello dachte dann nämlich daran, daß dieser Betrachter unten stehe, und erkannte diese Tatsache an als maßgebend für die Form; er änderte die Form selber zuliebe dem Betrachter! Ferner: wenn Jan van Eyck Adam und Eva im Obergeschoß des Genter Altares so malte, daß wir ihre Füße von unten sehen, so dachte er, indem er das Obensein der Gestalten berechnete, an das Untensein des Betrachters. Ähnlich handelte fast gleichzeitig Masaccio in dem berühmten Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella in Florenz. Die Perspektive überhaupt, die eben damals aufkam, bedeutet Denken an den Betrachter. Das Wissen um diesen trug man in die Form als Horizont, als Augenpunkt, als Distanzpunkt. Horizont und Augenpunkt, das heißt nur: so hoch und so gerichtet denke ich mir das Auge des Betrachters. Distanzpunkt, das heißt nur: so weit entfernt denke ich mir den Betrachter. An dies alles hatte man früher nicht gedacht.

Aber ist es nicht auch sehr ausdrucksvoll, daß wir von dem großartigen Meister der Reimser Königsgestalt nicht



einmal den Namen kennen? Gewiß, schon im Mittelalter erfahren wir hier und da einen Künstlernamen, und für spätere Werke wieder kann uns dieser gelegentlich fehlen. Im ganzen ist es doch so: der Name des Künstlers spielt eine geringere Rolle, solange man noch nicht an einen Betrachter denkt. Denkt man an diesen, so wächst auch immer mehr das Bedürfnis, den Namen des Künstlers zu nennen; so wächst auch die Kunst aus dem Dienste an der Gemeinschaft unmerklich immer mehr zum Dienst an der Seele des Künstlers. Dieser Vorgang hat Gewinn gebracht, aber auch Gefahr. Es gibt keinen Gewinn, der nicht mit Gefahr, sogar mit Verlust bezahlt werden müßte.

#### DIE ANERKENNUNG DES BETRACHTERS UND DAS MALERISCHE

Der Betrachter steht immer gegenüber; er ist darum am deutlichsten beim reinen Bilde. Man kann geradezu sagen: das reine Bild hat ihm zur Anerkennung verholfen, so wie er dem reinen Bilde. Zweifellos, die Wendung mußte bei den Malern am deutlichsten werden; sie hat aber auch auf die anderen Künste abgefärbt. Auf dem Wege, den wohl schon Donatello's Johannes einschlug, wird man später manche barocke bauplastische Figur finden, die kaum einen selbständigen Wert, wohl aber einen starken Wert an ihrer bestimmten Stelle für den Betrachter besitzt. Darin liegt Malerisches: die Undeutlichkeit des Entfernteren. Auch Michelangelos Ornamentik an der Porta Pia zu Rom hat sie bereits berechnet. Auch die Baukunst mußte sich durch die neue



Einstellung verändern. Ein sehr einleuchtendes, freilich auch sehr viel späteres Beispiel: man gehe in der Weltenburger Asamkirche hinter den schönen Hochaltar, der durch Seitenlicht aus unsichtbar gemachten Quellen geheimnisvoll bestrahlt wird und vom unendlichen Himmel selber hinterfangen scheint. Man gehe dahinter, und man ist, obwohl im geweihten Raume, doch völlig außerhalb seiner künstlerischen Gestalt — weil man dahinter gegangen, „dahintergekommen“ ist! Was Unendlichkeit schien, das sind jetzt sechs Meter Abstand. Das ist ein besonders weit getriebener Fall. Aber er gehört zu einem sehr allgemeinen Vorgange, der freilich so stark nur auf südlicherem Boden möglich war.

Italien besonders ist reich schon an älteren Beispielen. Borrominis Hof im Palazzo Spada zu Rom! Was das Auge in perspektivischem Sehen erst vollzieht, das Zusammenfliehen der zur Bildfläche senkrechten Graden und das Kleinerwerden des Entfernteren, das hat der Künstler auf die Form selber übertragen. Der Torweg soll langgestreckt wirken, er steigt tatsächlich an, und seine Wände stehen tatsächlich schräg zueinander. Die Figur im Hintergrunde soll fern wirken, aber sie entpuppt sich als nahe und verkleinert. Der Künstler selber hat die Verkürzung besorgt, die von Natur aus das Auge des Betrachters vollzieht. Natürlich soll man nicht wirklich getäuscht werden. Das Auge wird hier — so drückte es später Pozzo aus — „durch die Perspektivkunst mit einer wunderbarlichen Belustigung betrogen“.

Es gibt weniger starke, doch in gleicher Richtung zeigende Fälle. Wenn ein mittelalterlicher Künstler eine



Brüstung schafft, so denkt er meist nicht daran, nur ihre Vorderseite auszuarbeiten. Die Form wächst so unkümmert darum, ob wir sie ansehen, wie auch die Pflanze, wie jedes Lebewesen wächst, nämlich allseitig. Hier wird das Wesen der Kunst als einer wirklichen zweiten Welt (und nicht einer Abbildung oder einfachen Wiederholung der ersten) vollkommen deutlich. In der Barockzeit aber wird an der Brüstung nur das ausgearbeitet, was der Betrachter von unten sieht. Die Rückseite ist armselig, man sieht sie ja nicht. Eben dies war für ältere Kunst nicht entscheidend. Bei späterer kann die Rückseite einer Brüstung den Eindruck geben, als sei man hinter die Kulissen einer Bühne geraten. Die Vorderseite ist, selbst tastbar ausgearbeitet, doch mehr ein Bild geworden; die Rückseite gleicht der Rückseite eines Bildes, auf die es ja auch nicht mehr ankommt. So denkt Malerei! Aber so denkt weder urtümliche Plastik noch urtümliche Baukunst.

Die Anerkennung des Betrachters und der Aufstieg der Malerei vollziehen sich gemeinsam, vorbereitet im 14. Jahrhundert, deutlich schon im frühen fünfzehnten, von da an unaufhaltsam alle Form ergreifend, auch die der anderen Künste.

Der doppelte Vorgang ist zuletzt ein einziger. Es ist nicht schwer zu begreifen. Wir sagten uns schon, daß im Bilde das Gegenüber vom Betrachter am reinsten sei. In der neuen perspektivischen Malerei wird der Blick in manchen Fällen geradezu im rechten Winkel gedreht. Wir sehen es, wenn wir von Giotto zu Masaccio hinüberschauen. Ein Bild von Masaccio hat mit dem Augen-



punkte einen Mittelpunkt gewonnen, der den Blick senkrecht in die Tiefe hineinzieht. Ein Bild Giottos muß, wenn es wirken soll, in einer Art lesender Bewegung aufgenommen werden, meist von links nach rechts, wie wir Abendländer zu lesen pflegen, und das gilt auch für die Weiterbewegung von Bild zu Bilde; auch sie ist lesend. Dieses Entlang wird durch die Zentralperspektive in ein Daraufzu, das Gleiten des Blickes in ein Hineinbohren verwandelt, die rhythmische Bewegung in zuständige Ruhe. Diese ging damals auch auf die Baukunst über, im Süden mit Hilfe antikischer Formen, im Norden durch Abschwächung und Aufhebung der Joche. Es ist die Ruhe des Bildes. In noch späterer Zeit bestimmte Carus das Bild als „fixierten Blick“.

Es handelt sich bei der Anerkennung des Betrachters um einen außerordentlich wichtigen geschichtlichen Vorgang. Man hat sich dagegen gewehrt, ihn zu sehen. Man könnte ebensogut leugnen, daß es jemals eine Baukunst gab! Der Vorgang wird auf die Dauer unbestreitbar sein; nur, ihn vorzustellen, fällt dem heutigen Menschen nicht immer leicht. Es ist ihm, als müsse er die Welt hinter sich selber zurückdenken. Die Kunst vor der Anerkennung des Betrachters entspricht ihm etwa der Welt, die vor den Menschen da war, und vielleicht wäre diese sogar das gegebene Gleichnis. Denn diese Welt war ja sicher einmal da, und das ist nicht einmal schwer zu denken; schwer ist es nur, es vorzustellen. Wer sich in Gedanken auf eine Welt begibt, die ihn selber noch nicht (oder auch nicht mehr) enthält, der bringt ja doch die gleichen Sinne dafür in Anschlag, die



er nur als Lebender besitzt. Er sieht und hört und tastet und geht in Gedanken, er ist also doch wieder hineingeschlichen, doch wieder da, während er sich hinwegdachte (von Schopenhauer betont). Nicht so schwierig, aber doch auch nicht sehr leicht zu vollziehen, mag manchem die Vorstellung sein, daß Kunst, die wir nur auf unsere jetzige Weise erleben, einst für eine ganz andere vorhanden gewesen, und nicht allein auf uns bezogen.

Aber was da von uns verlangt wird, das ist doch nur ganz im Kleinen etwas Ähnliches wie die Forderung von Kopernikus, Kepler und Galilei bis Newton, sich darein zu finden, daß sich die Sonne nicht um die Erde dreht, sondern die Erde um die Sonne. Der Widerstand gegen diese Denkforderung kam nicht nur vom sogenannten Augenscheine. Er kam vor allem aus dem Wunsche des Menschen, der Mittelpunkt der Welt zu sein. Aber so wenig er dies wirklich ist, so wenig war einst der Betrachter für die Kunst selbstverständlich. Auch diese Sonne drehte sich nicht um ihn! Auch diese zweite Welt, die erst und allein der Mensch sich schafft, auch sie ist zunächst durch ein gleichsam vormenschliches Stadium gegangen, die Kunst, diese wahre Welt, in ihrer feineren Daseinsluft ebenso wirklich wie die „wirkliche“, eine Welt voll organischer Zeugungskraft, ebenso rätselhaft und ebenso selbstverständlich wie alles, was überhaupt da ist, und auch alles, was schon da war, bevor es uns Menschen gab.

Natürlich, diese Kunst hat zwar nicht nach einem Betrachter gefragt, aber sie war nun doch nur um des



Menschen Willen da. Sie lebte nicht im luftleeren Raume, so wenig wie die Erde vor dem Menschen. Da sie eine zweite Schöpfung durch den Menschen hindurch, da sie Menschenwerk für Menschen war, so wollte sie auch immer ankommen — nur nicht beim Genuß, sondern bei der Verehrung, nur nicht bei der betrachtenden Würdigung, sondern bei der dankbaren Weihung, nur nicht beim Einzelnen, sondern bei der Gemeinschaft (in Ägypten bei deren sinnbildlicher Spitze, dem Gottkönig).

Daß Kunst ankommen muß, dies gerade unterscheidet sie von den kunstähnlichen Gebilden, die der Geistes- kranke aussenden kann. Prinzhorn, der diese zusammenfassend beschrieb, sprach von einer „Bildneri der Geisteskranken“. Der Ausdruck war nicht ganz glücklich, aber er beseitigte wenigstens das Wort Kunst, das auf jene Äußerungen wirklich nicht richtig zuträfe (obwohl in einer dunkelsten Tiefe auch da gewiß eine gemeinsame Wurzel liegt). Diese Äußerungen sind nämlich wirklich nur Äußerungen, sie wollen wirklich nur ausgehen, nur weggehen, nur das arme, gequälte, in sich selber eingesperrte Ich verlassen — verzweifelte Schreie in das hohle Nichts hinein. Davon aber ist die alte Kunst höchstens noch weiter entfernt als die heutige Betrachterkunst. Eine Annäherung an jene krankhaft ziellosen Äußerungen wäre eher denkbar in einer Spätzeit wie der heutigen, wo der Betrachter zuweilen schon wieder zum Ärgernis und das aussendende Ich zum Selbstzweck geworden ist. Wenn das Mittel zum Selbstzweck wird, pflegt der Teufel im Spiele zu sein.



Die Anerkennung des Betrachters hat das Doppelgesicht aller großen geistigen Ereignisse. Sie war ein Schicksal, aber sie war auch eine Leistung. Sie war ein Sündenfall, aber sie war auch ein Sieg. Sie war ein Sündenfall: man hatte vom Baume der Erkenntnis gegessen: Sie war ein Sieg: wir sind mit Recht stolz auf das Feuer des Prometheus. Wir haben früher die „Alten“ (die unserer eigenen Kunst, nicht Griechen und Römer, sind gemeint) gleichsam von oben her mit einer Art Gerührtheit angesehen, die wir heute bereuen dürfen. Wir dürfen jedoch nicht mit gleicher Rührseligkeit jetzt die Tat bejammern, ohne die ein großer Teil gewaltigster Kunst niemals möglich gewesen wäre. Wir müssen beides anerkennen, das Schicksal und den Sieg, die Leistung und den Sündenfall. Wir könnten meinen, die Alten beneiden zu dürfen, aber wir können sie nicht zurückrufen. Wir können es nicht — außer indem wir auch sie betrachten, sie und die Neueren und uns selbst und das Ganze der menschlichen Geschichte und das Ganze der Welt.

Betrachten ist etwas Großes, ohne Zweifel. Es ist wiederum etwas nur dem Menschen Gegebenes, und was wir hier Anerkennung des Betrachters nennen, das war selber eine große Tat des nur-menschlichen Vermögens zur Betrachtung. Es hat uns gleichzeitig den Aufstieg der Wissenschaften geschenkt.

Das Betrachtende an sich lag immer schon in aller Kunst, auch bevor sie mit dem Betrachter rechnete. Das Tier besitzt es nicht. Man hat, nur in diesem Sinne, sagen können, es habe keine Gegenstände, es habe nur



Umwelt. Seine Umwelt hat auch der Mensch, aber nur er kann sie betrachten. Er tut es nicht nur als Gelehrter, als Philosoph, als späterer Künstler; er tat es auch in der Kunst von Urzeiten her. Das Betrachtende in uns, das nur ein allzu einfaches Denken dem Schöpferischen als etwas völlig anderes entgegenstellen kann, ist in jeder menschlichen Schöpfung enthalten. Das Betrachtende wird schöpferisch in der Wissenschaft, das Schöpferische wird betrachtend in der Kunst. Wissenschaft empfinden wir nur dann als groß, wenn sie schöpferisch ist. Es gibt ja auch eine wissenschaftliche Phantasie. Nur den Kärnern fehlt sie; die Könige haben sie. In der Kunst ist Phantasie immer vorausgesetzt, aber auch Phantasie ist, selbst bei völliger Unbewußtheit, von Urzeiten her stets ein Betrachten. Sie betrachtet ihre eigenen Bilder, sie sinnt ihnen vor und sinnt ihnen nach und schafft sie durch Betrachten.

In uns selber müssen wir das Betrachten als Tun anerkennen. Auch die Anerkennung des Betrachters war eine Tat. Es ist kein Zufall, daß sie am Beginn des Zeitalters der Entdeckungen steht, sie selbst war eine notwendige Stufe in der Selbstentdeckung des Menschen. Eine Ent-Deckung! Unsere Sprache sagt deutlich, was das Wort ursprünglich meint: eine Decke wegziehen von etwas, was schon da ist, schon da war (im Gegensatz zur Erfindung).

Der Mensch, dessen Kunst noch nicht auf einen Betrachter rechnet, lebte nur in einer anderen Welt als wir, in einer stärkeren, unbekümmerten und wesentlich vorwissenschaftlichen Glaubenswelt. Daß seine Kunst



nicht um einen Hauch weniger schöpferisch war als die spätere, sehen wir heute mit voller Deutlichkeit. Sie selbst war großartig unbekümmert. Wer will, mag sie „naiv“ nennen; er vergesse nur nicht, daß ihre Werke klassisch sein können. Der spätere Mensch ist in vielem reicher geworden; daß er nicht glücklicher geworden ist, wissen wir. Wir haben aber auch nicht den geringsten Grund zu glauben, daß der frühere glücklicher gewesen sei. Dem heutigen ist es in seiner „Gottähnlichkeit“ bange geworden; der frühere wird in seiner stilleren Bescheidung nicht weniger gelitten haben als wir, nur ein wenig anders. Auch seine Kunst war immer schon vollwertige Kunst, nur ein wenig anders.

#### ANSCHAUUNG DER WELT ALS WELTANSCHAUUNG

##### Formengeschichte und Seelengeschichte

Wenige Beispiele genügen, darauf aufmerksam zu machen, wie sehr die Veränderungen des Menschen selber auch die Absichten der Kunst verändern. Kunst, die Zauber üben will, oder Kunst, die nur dienen will, beides ist keineswegs das gleiche, aber beides ist unpersönliche Kunst. Sie setzt voraus, daß der Einzelne keinen ästhetischen Anspruch auf sie erhebe. Kunst, die betrachtet, die gar genossen sein will, setzt ihn voraus. Ihre Geschichte führt auf die Dauer von der Kathedrale zur Kunstausstellung, von der Gemeinde zum Publikum, von der Gemeinschaft zum Einzelnen. Dieser Verlust der Kunst an religiösem Gehalte und dieser wachsende



Anspruch der Einzelpersönlichkeit sind allgemeine Ereignisse der Menschengeschichte, wohl in jeder höheren Kultur, doch vielleicht in keiner so gefährlich sichtbar, wie in unserer eigenen abendländischen seit dem Ende des Mittelalters. Erst die Betrachtung des geschichtlichen Werdens im ganzen macht die Wandlungen der Kunst wirklich verständlich. Natürlich, man kann auch ausschließlich Formengeschichte treiben — Form ist ja eine große Wirklichkeit —, und eine Zeit lang ist dies zweifellos ein hoher Vorteil gewesen. Wir mußten ihn uns unbedingt verschaffen, und die führenden Meister der Formengeschichte verdienen unseren höchsten Dank. Wir dürfen ihre Arbeitsweise niemals aufgeben, wir müssen sie aber ergänzen. Inzwischen ist uns eben doch wieder deutlich geworden, daß wir uns mit ihr — methodisch gewiß sehr reinlich — nur an einer Seite der Kunst entlang bewegen. Sie zeigt etwas sehr Wesentliches, das Eigengesetzliche der Form, aber sie verdeckt ein anderes Wesentliches, ihren Sinn. Es gibt Formengeschichte, aber sie ist der Spiegel der Seelengeschichte. Die bildende Kunst gibt nicht eine einfache Abbildung, wohl aber eine aus dem Innersten kommende Anschauung der Welt. Anschauung der Welt ist unbewußt auch Weltanschauung. Bildende Kunst ist unsprachlich und unbewußt geäußerte Weltanschauung.

Geschichte der Kunst  
als Geschichte der Weltanschauung  
Eine Geschichte der unsprachlich geäußerten Welt-  
anschauung würde nützlich sein. Sie würde, wenn sie



echtes Leben gewänne, viele Mißverständnisse, vielleicht auch manches ehrfurchtslose Verhalten unmöglich machen. Sie würde aber auch schwierig sein. Sie müßte, wie jede Geschichte, mit sehr verwirrenden Überkreuzungen rechnen. Sie müßte, um ein im Grunde ständig fließendes Werden zu erfassen, Wendepunkte setzen, die der bleibenden Gültigkeit nicht sicher wären. Sie würde aber mit hoher Wahrscheinlichkeit einen besonders deutlichen Quellpunkt der heutigen Lage auffinden: die Goethezeit. (Es ist nicht Goethes Schuld, sondern Goethes Größe, die dieser Zeit den Namen geben darf; er hat sie ganz durchlebt und ganz durchschaut.) Bei dieser Zeit scheint wirklich ein entscheidender Knick zu liegen.

Von vielen Seiten her ist er erkennbar. Die Goethezeit (rund 1750 bis 1830), das ist die Zeit, in der der letzte Hexenprozeß mit der Erfindung der Dampfmaschine zusammentraf. Damals erst ging das „Mittelalter“ zu Ende, damals schon wurde das „Dynamo“-Zeitalter möglich. Es ist die Zeit, in der man lange noch immer so reisen mußte wie im römischen Altertum und endlich schon so reisen konnte wie heute, mit der Eisenbahn. Es ist die Zeit des letzten noch naiven und ganzheitlichen Stiles (des Rokoko, das noch keiner Selbstrechtfertigung bedurfte) und des ersten vom Bildungsbewußtsein geforderten (des Klassizismus); zugleich die Zeit der ersten Siege der stilfreien Technik. Es entstanden die letzten festlich erhabenen Kirchenbauten aus zeiteigener Formkraft — und die ersten Symphonien, die an deren Stelle traten; die letzten Kathedralen und die



ersten öffentlichen Museen; die letzten Schloßparks und die ersten Volksgärten. Die Menschenrechte wurden verkündet, und genau damals erhielt die außermenschliche Wirklichkeit eine unheimlich wachsende Bedeutung. Sie erhielt sie durch Wissenschaft und Technik, Kräfte, die jenseits aller künstlerischen (natürlich nicht aller kulturellen) Stilfragen leben. Damals erst wichen die vom Menschen genommenen Raummaße — der Fuß, die Elle, der Zoll (gleich Daumen) — dem vom Erdumfang her errechneten Meter. Das war nur scheinbar etwas Äußerliches; es war ein letztes sinnbildstarkes Anzeichen für die Niederlage des gefühlsmäßigen Denkens vom Menschen aus. Jetzt verließ er endgültig den geträumten „Mittelpunkt der Welt“. Es war nicht die erste Wendung, aber sie war unvermeidlich, und sie zeigte ein neues Klima an, das allem urtümlich Mütterlichen ungünstig war.

Darum eben wurde dieses Urtümliche von der Romantik nun erst gesucht. Darum auch nahm damals die Kunst eine gänzlich neue Rolle auf. Auch sie wurde vom wissenschaftlichen Denken erfaßt — und von den Ansprüchen des neuen Bürgertums: sie wurde öffentlich anerkanntes Bildungselement. Das war neu, das gerade war sie auf ihrem ganzen langen Wege bei uns nie gewesen. Jetzt erst wurde sie bestimmten Forderungen der Bildung unterworfen. „Die Kunst soll“ — so konnte erst jetzt gesprochen werden. Alle bisherige Kunst schien ein einziger Irrweg. Zum ersten Male glaubte man, die Wahrheit an sich zu besitzen, „Natur und Antike“.



(Und gleich darauf begann doch die Hetze durch alle  
gewesenen Stile!)

Einst hatte Kunst der Weltanschauung des Zaubers  
gedient, in altertümlichen Kulturen von höchster Form-  
kraft. Sie war Götter- und Gottesdienst gewesen, auch  
als sie die Weltanschauung des Zaubers längst verlassen  
hatte. Sie hatte im klassischen 13. Jahrhundert Gottes-  
dienst und Verherrlichung der menschlichen Erscheinung  
in harmonischem Ausgleich verwirklicht, in bewältigter,  
formschaffender Spannung. Sie hatte schon im 14. Jahr-  
hundert diesen Ausgleich zerrissen und die Vorherr-  
schaft der begrenzten Gestalt gegen den Blick über sie  
hinaus, gegen eine Ausbreitung in das Ganze der Er-  
scheinungswelt bis zum Nebensächlichen eingetauscht.  
Hinter dem plastischen Zeitalter, hatte der Ritter ge-  
standen. Hinter dem malerischen, das jetzt begann, stand  
der Bürger. Bürgerlicher Anspruch war es, der die An-  
erkennung des Betrachters, die bewußte Bezogenheit der  
Form auf ihn gefordert hatte. Der Bürger der Städte  
war dieser neue Betrachter — abgesehen von einer vor-  
angehenden, kleinen Oberschicht —, der Bürger und  
späterhin der Kenner. Alles wurde nun betont, was dem  
Augenschein diente. Die Vergegenwärtigung der heiligen  
Inhalte löste ihre allgemeine Darstellung ab. Man wollte  
sie „glaubhaft machen“, man wollte sie als ein Ge-  
schehen jetzt und hier vollzogen sehen, und so wurde  
aus der Repräsentation des ewigen Gehaltes die Vor-  
stellung der vergänglichen Szene.



Auch dies war schon ein entscheidender Knick gewesen. Es zeigte sich bald, daß der religiöse Hintergrund schwer erschüttert war. Die bis dahin unangetastete Gültigkeit eines allen gemeinsamen Glaubens ging verloren. Seit etwa 1500 begann die „Paganisierung“ der Kunst. Es ist ein ausgedehnter Vorgang. Man hat ihn auch „Säkularisierung“ genannt. Dieser Ausdruck wird im engeren Sinne auf die Aufhebung der geistlichen Fürstentümer Deutschlands, also ein Ereignis der Goethezeit bezogen. Tatsächlich ist der Vorgang damals besonders deutlich geworden. Damals wurde Kirchengut buchstäblich auf die Erde gestreut, es wurde — noch schlimmer als schon unter Joseph II. — in Massen eingezogen und an Händler verschleudert. Fuhrleute füllten, wenn es ihnen nötig schien, die Straßengräben mit Kaiser-, Papst- und Bischofsurkunden aus! Zahlreiche herrliche Bauwerke des Mittelalters wurden nicht nur durch die Französische Revolution, sondern auch durch die deutsche Aufklärung, durch Not, durch Gleichgültigkeit, durch klassizistisch neuzeitlichen Hochmut vernichtet: der Kaiserdom von Goslar, die Johanneskirche von Worms, die Abteikirche von Heisterbach und vieles, vieles andere. Wenn man aber alte Kunstwerke rettete — und das tat die Romantik —, so nahm man ihnen dennoch ihren Sinn. Die alten großen Zusammenhänge wurden auch äußerlich zerrissen, weil sie innerlich zerrissen waren. Aus Altarflügeln wurden Tafelbilder, aus Zeichen der Verehrung Museumsstücke. Aber der Vorgang, der in der Goethezeit auf diese Weise deutlich wurde, hatte auf andere schon gegen 1500 eingesetzt. Er bestand nicht nur in



den Bilderstürmen der protestantischen Welt, die namentlich in den Niederlanden und Deutschland Entsetzliches angerichtet hatten. Er bestand, feiner und tiefer, im Sinnwandel des Schaffens und brachte auch eine Säkularisierung der Aufgaben, die ohne Zweifel zugleich eine außerordentliche Eroberung und einen Gewinn durch Verluste bedeutete. Das fürstliche und bürgerliche Familienbild, das damals aufkam, stammt tatsächlich von der alten Form der Heiligen Sippe ab. Das Selbstbildnis löste sich aus dem „Assistenzbilde“ der begleitenden Selbstdarstellung innerhalb von Heiligenbildern. Selbst die Anatomien, auch die berühmten Rembrandts, hat man auf die Grablegung Christi zurückführen können. Darin bewies sich die zeugende Formkraft der alten gläubigen Kunst nicht weniger als der starke Sinnwandel der Kunst im Ganzen.

Im Manierismus — so nennen wir heute die folgende Stilweise, die bis in die Frühzeit des 17. Jahrhunderts hinein fast ungebrochen herrschte —, im Manierismus suchte die Kunst schon einmal Form um der Form willen zu schaffen. Die alten heiligen Gründe drohten zu Vorwänden zu verflachen. Der Barock schuf Wandel, er wirkte wie eine Rückkehr zum tieferen Sinne der Kunst, aber dieser selber hatte sich erstaunlich vervielfältigt. Es begann, vom 17. bis in das 19. Jahrhundert anwachsend, ein Nebeneinander von Formgelegenheiten, das bis dahin unerhört gewesen. Nicht Weniges war echte Religiosität, nicht Weniges aber auch Religionsersatz. Fürstendienst nahm gottesdienstliche Formen an, Gottesdienst fürstliche, das Repräsentieren konnte das



Verehren verdrängen. Der tiefste Trieb, die schöpferische Erinnerung, war nicht umzubringen; er wurde nur noch deutlicher, aber er verlegte sein Gebiet aus der Gemeinschaft in den Einzelnen: die Ich-Kunst wurde möglich. Die Selbstdarstellung des Künstlers, bisher unbeußt in der erfüllten Aufgabe enthalten, konnte sich zum Selbstzweck herauschälen: Kunst als Selbstaussprache, gleichviel, wer zuhören wollte. Dies war ganz deutlich zunächst nur in seltenen und hohen Fällen. Aber weithin erfolgte eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen Aufgabe und Selbstdarstellung überhaupt. Früher hatte das heilige Gesamtkunstwerk des Domes, der Kathedrale, nach den Kräften gerufen, die ihm dienen konnten. Die Selbstdarstellung des Künstlers ergab sich aus der erfüllten Aufgabe; die große Aufgabe stand — und sie zog die Künstler an sich. Jetzt begann der Künstler nach den Aufgaben auszuschauen. Die Aufgabe diente der Selbstdarstellung. Der Künstler stand — und er zog die Aufgaben an sich, er erzeugte viele ganz neu. Er schuf damit auch einen neuen Reichtum, er erschuf die Moderne weiteren Sinnes. Besonders deutlich war dies im Holland des 17. Jahrhunderts, dem damals vordersten Lande der abendländischen Malerei, wo zahlreiche Sonderarten sich entwickelten, Innenräume, Genrebilder, Stilleben, Tierbilder, Landschaften, Bildnisse verschiedenster Art. Ohne Zweifel, das war zunächst nur Bereicherung. Dennoch kann man rückblickend schon seit dem 17. Jahrhundert ahnen, was dann im neunzehnten bedenkliche Wirklichkeit werden sollte: die Überzahl der Künstler ohne eine Gemeinschaft, die



ihrer als fraglosen Ausdrucks bedurft hätte. Es erschien die von niemand mehr verlangte Kunst, die sich anbieten muß, es erschien der Künstler um seiner selber willen, damit auch der Künstler, der sich verlassen fühlt. Die Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts stand hilflos neben ihm und schuf die Kunstvereine. Sie verhalten sich zur Kunst so wie die Verschönerungsvereine zur Schönheit. Vereine (auf solchem Gebiete) entstehen durch Verluste. Erst seit das Leben sich von der Kunst getrennt hatte, trennte sich die Kunst selber vom Leben. Erst als sie zur Sonntagsangelegenheit geworden war, erst damit entstand die Verfemung des Lebens als des Alltäglichen, des Nichtpoetischen. Ist nicht auch damals erst aus dem Werktag der Alltag geworden?

Dabei wuchs, während der Künstler vereinsamte, dennoch und gerade der Anspruch der Öffentlichkeit an ihn. Kunst, die nicht mehr mit Selbstverständlichkeit dem Heiligen dient, will schließlich genossen, sie will geschmeckt werden. Auch dies ist neu. Es ist Erbe des seigneurialen Zeitalters, im Großen wiederum erst seit der Goethezeit als allgemeine Forderung deutlich: Kunst als Sache des Geschmackes. Geschmack — auch in einem höheren Sinne — ist etwas geschichtlich Neuere. Alte Kunst lebt jenseits des Geschmackes. Sie ist niemals geschmackvoll, so wenig wie sie geschmacklos sein kann. Wer den Philippe-Auguste oder die alten Bamberger Bildwerke oder Giotto „geschmackvoll“ fände, der hätte selber keinen Geschmack (das Wort nunmehr in dem erweiterten Sinne genommen, den wir ihm heute geben, etwa gleich Takt und Wertgefühl). Auch ist miß-



lungene oder rohe alte Kunst noch nicht geschmacklos. Auch ihr fehlte der „Schmecker“, den sie gesucht und nur verfehlt hätte.

Genau darum gibt es in der alten Kunst aber auch keinen Kitsch — darum, und nicht etwa, weil früher niemals etwas mißraten wäre. Mißratenes kam freilich in gewissen Zeiten wirklich recht selten vor, wenn nur der Gerufene schuf und der Ruf schon fast die Berufung verbürgte. Aber es kam doch vor; nichts ist stetiger als die menschliche Unvollkommenheit. Es gibt also auch in alter Kunst manches Gestammelte, vieles Bescheidene, einiges Mißratene — alles das, nur keinen Kitsch. Denn alle diese Kunst war ehrlich, und Kitsch ist unehrlich. Kitsch ist zuletzt ein Begriff aus der Welt des Sittlichen. Er bedeutet verfälschte Gefühle, er bedeutet verfälschte Werte, die keine Bannung verdienen, er bedeutet verfälschte Kunst, und diese setzt, gleich der Kunstfälschung, nicht mehr die weihende Gemeinde, sondern ein kaufendes Publikum voraus.

Aber dieser Weg vom Weihenden zum Käufer, das ist ja eben der Weg von der Kathedrale zur Kunstausstellung, vom Verehrenden zum Genießenden und von der Gemeinde zum Publikum. Es war auch der Weg von der dienenden Kunst zur selbtherrlichen. Er konnte auch der Weg von der gesicherten zur verzweifelten sein. Ohne Zweifel war es tragisch, er war also ohne Zweifel auch der Weg großer Naturen. Sie traten dann besonders auf, wenn eine der Künste oder auch eine einzelne Richtung einer Kunst aus dem Dienste heraustreten wollte, wenn sie also, noch gerade eben in der Kraft des



großen Dienstes blühend, doch schon den Übertritt vollzog aus dem Dienste der Gemeinschaft in den Dienst des Ichs, damit alsbald aus der gerufenen zu der sich anbietenden, aus der gewünschten zur ungewünschten Kunst, schließlich zur unerwünschten und gar verwünschten. Rembrandt ist ein solcher Mensch gewesen (noch gegenüber Rubens!), vor ihm Michelangelo, nach ihm Beethoven. Rembrandt ist vielleicht das deutlichste Bildnis solcher tragisch Großen. Er muß aus seinem Ich den verlorenen Untergrund ersetzen und in sich selber das zusammenhalten, was draußen schon sich auseinander gelöst hat. Die Erlebnisse des Ich erhalten so eine monumentale Form, eine Bedeutung aber zugleich, die sie bei den wirklich Großen auch beanspruchen dürfen, die bei den Kleineren doch schnell bedenklich wird. Ausgestrahlte Ich-Erlebnisse wirken als Ansteckung. Ortega y Gasset hat hierin sogar den eigentlichen Grund für das „Erschreckende“ gewisser moderner Kunst gesehen und dem neuesten Künstler zugebilligt, daß er in bewußter Gegenhandlung sich lustig machen dürfe: man habe sich endlich wieder von der Kunst als Ansteckung gelöst, von ihrer krankhaften Schwere, dem krankhaften Schwernehmen ihrer Bedeutung. Endlich komme ihr wahres Wesen wieder heraus: daß sie überhaupt nur ein Spiel sei. Das Absonderliche moderner Kunst wäre also die endlich gelungene und gleichsam lachende Enthüllung einer alten und durchgehenden, nur verschleiert gewesenen Wahrheit. Aber hier hat Ortega einen flüchtigen Vorgang für die ganze Geschichte gesetzt. Die Geschichte widerlegt seine Meinung. Was Ortega hier sieht,



das ist ganz im Gegenteil nur eine abermalige, gänzlich neue Rolle der Kunst, nur das vergängliche Ergebnis einer längeren Entwicklung. Die Kunst bloß ein Spiel — wäre es ein gutes Zeichen für den Menschen von heute, für seine Anschauung der Welt als Weltanschauung? Wir würden es nicht ändern können. Aber schon Ortegas Voraussetzung ist nicht richtig. Moderne Kunst im Ganzen ist ja gar nicht bloß als Spiel gemeint, oft eher allzusehr das Gegenteil: Überbetonung des vereinsamten Ich, manchmal Verzweiflung. Sehr Verschiedenartiges drängt sich jedenfalls in ihr zusammen, und das Gemeinsame dahinter ist gewiß nicht das Leicht-Nehmen. Es ist etwas ganz anderes, es ist die Einsamkeit des Künstlers, es ist seine Ungewünschtheit, es ist oft eine wahre Verkehrung, eine Form nämlich, die ihren Inhalt erst sucht, und so noch Form um der Form willen. Form um der Form willen aber ist ein reines Gespenst; man soll es keinem verargen, wenn er davor erschrickt. Nicht, daß die Kunst im Grunde nur ein Spiel sei und daß wir dies nun endlich wieder wüßten — ganz gewiß nicht ist dies die Lehre der Geschichte. Das genaue Gegenteil lehrt sie: daß Kunst in allen großen Zeiten niemals ein Spiel war, daß sie in allen gesunden Zeiten ein Dienst war; daß sie Spiel werden kann, wenn sie nicht dient, und daß es dann freilich gefährlich um sie steht; daß alle Furcht und alle Hoffnung jetzt auf der Frage ruht: wird wieder ein großes gemeinschaftliches Weltgefühl entstehen, das mit wahrer Notwendigkeit eine ihrer selber sichere Kunst braucht? Erst dann würde sie kommen können, aber dann würde sie es auch müssen. Nicht



Kunstfreunde würde sie brauchen, auch nicht Genießer, auch nicht Kenner und Kritiker, sondern verehrende Empfänger. Stil wäre dann kein Problem, sondern Selbstverständlichkeit. Die Kunst allein aber bringt die Lösung nicht. Kunstpflege, Kunsterziehung, Kunstbetrachtung können es nicht. Religion würde es können.

### Verständliche und unverständliche Kunst

Dann würde auch der klagende Ruf aufhören, der heute immer wieder laut wird, der Ruf nach der Verständlichkeit der Kunst. Die Klage über ihre Unverständlichkeit (so heftig, daß sie den Klagenden böse machen kann) erhebt sich heute keineswegs nur vor dem wirklich Verzerrten und Frechen, das es zweifellos gibt, sondern gerade vor den Werken solcher Künstler, denen es heilig ernst ist um eine beseelte Form — nur daß ihre einsame Seele allein die Form stiften muß, und daß sie nach den Wenigen ausschaut, die mit ihr empfinden könnten. Daß so Viele für die neueste Kunst schreiben, beweist nur, daß sie für Wenige da ist.

Das ist die Ausmündung einer langen Geschichte. In der Zeit vor der Anerkennung des Betrachters hat es diese ganze Frage nicht geben können. Es war noch die Einheit geschlossener Kultur da, nicht die Zweiheit von Schaffendem und Betrachter (Betrachter gleich Kritiker und Genießer). Kunst war fraglos in jedem Sinne, als sie nur diente. Heute kann es gelegentlich so aussehen, als solle der Betrachter verjagt werden; aber auch dann ist er noch — nur allzu sehr — vorhanden. Die



Malerei hatte einmal ein vorperspektivisches Zeitalter gehabt; ein perspektivisches war ihm gefolgt; heute stehen wir in einem nachperspektivischen. Der Bürger kann davor verzweifeln. Er hat seine Maßgeblichkeit verloren — da muß wohl etwas „verfallen“ sein. Moderne Kunst sieht ihm aus, als sei sie nicht mehr gekonnt. Das ist ebenso falsch wie der Glaube, die vorperspektivische sei bloß noch nicht gekonnt. Aber, selbst wenn dieser letztere Glaube nicht der große Irrtum wäre, der er ist, — in jedem Falle haben wir heute eine nicht mehr gewollte Perspektive vor uns, und in jedem Falle müßte diese etwas Anderes sein als eine nicht gekonnte. Was an moderner Kunst verdutzt, das hängt freilich hier und da einmal auch wirklich mit einer gefühlsdunklen Auflehnung des Künstlers gegen den Betrachter zusammen. Als Anmaßung erscheint dem Künstler das Verlangen nach Verständlichkeit, und er hat Recht — sofern er unter diesem Verlangen nur den Wunsch nach der stilfreien Abspiegelung der Natur vermutet, also kurzweg nach der Nichtkunst. Daß diese von vielen Betrachtern gemeint wird, ist zweifellos. Es gibt offenbar eine Angst des stillosen Menschen vor dem Stile überhaupt, und sie würde sich gegenüber Künstlern auch der alten Zeit ebenso ungebärdig regen, wenn jene nicht längst tot und von der Bildung heilig gesprochen wären.

Aber das ist doch nur ein Teil der Gründe für all diese Schwierigkeiten. Es gibt noch etwas Anderes, eine weit höhere Forderung, die von durchaus stilempfänglichen



und verehrungswürdigen Menschen ausgeht. Sie aber stammt wiederum wesentlich aus der Zeit Goethes. Es ist die Vorstellung, eine Form sei um so höher zu bewerten, je schneller sie zu übersehen sei; schnelles Übersehen wäre zugleich besseres Verstehen. Vielleicht ist diese Vorstellung niemals von denen ausgesprochen, die sie gleichwohl hatten und haben — vielleicht würde sie nicht einmal von ihnen zugegeben werden —, aber sie gilt weithin als selbstverständlich.

Sie ist es nicht. Sie ist bürgerlich und sie ist klassizistisch. Sie ist bürgerlich, da der Anspruch des gebildeten Bürgers die Kunst als öffentliche Einrichtung geschaffen hat. Die öffentliche Einrichtung verlangt öffentliche Verständlichkeit. Der Steuerzahler will im Museum sein Geld „richtig“ angewendet wissen, und er versteht nun einmal besser, wenn er schnell übersieht und leicht erkennt. Die Forderung ist aber auch klassizistisch, und hier, erst hier, hat sie ihren hohen Sinn. Der Klassizismus hat der verwickelten höheren Mathematik, aus der allein die Formen des Barock zu schaffen waren, Formen der niederen Geometrie als das Einfache entgegengestellt. Er hat statt des Tiefraumes den Flachraum, statt der gekrümmten Linien gerne die Geraden und die Winkel, vor allem aber statt aller abgeleiteten und schwierigen die einfachsten Grundformen, Kegel, Pyramide, Kugel, Würfel, Rechteck, bevorzugt, und außerdem, besonders deutlich in Deutschland, statt der rauschenden Farbe die zeichnerische Linie. Es war sein Wille, sein Recht — aber auch nur seines.



## Kunst und Mathematik

Es wird bald davon die Rede sein, wie wesentlich es ist, daß Mathematik hinter allen Stilen steht und hinter jedem eine andere, die ihm stilgemäß ist, hier eine niedere, dort eine höhere Geometrie, je nach den Wegen, die die Schöpferkraft gehen muß. Aber die Mathematik steht hier nur im Hintergrunde und hilft mit; sie gibt her, was von ihr gebraucht wird. Nur eine ziemlich kurze Zeit, besonders bei den mittelalterlichen Problematikern, auch bei Dürer noch, ist sie vollbewußt Mitarbeiterin gewesen. Später hat sie sich von der Kunst wieder entfernt, so wie auch, bis zum neuesten Umschwunge, von der Philosophie. (Im Barock, dessen Kunst eine sehr reiche Mathematik im Hintergrunde hat, waren die großen Philosophen immer auch Mathematiker, so Descartes, Pascal, Leibniz; Nietzsche dagegen, der Philosoph des architekturenschwachen 19. Jahrhunderts, hatte in Mathematik eine Fünf.) Was die Mathematik von sich selber will, das ist etwas ganz anderes, als was die Kunst von ihr will; ihre eigene Absicht und also auch ihr Schicksal ist anders. Mathematik hat einen sinnvollen Trieb zur gradlinigen Weiterentwicklung. Für sie gilt — was für die Kunst durchaus nicht gilt —, daß die Vereinfachung eines Verfahrens ein Vorteil, ein Ziel und Mittel der Entwicklung ist. Das Verfahren zur Findung des Distanzpunktes in der Zentralperspektive war in seiner Frühzeit verwickelter, als es heute ist; es verlangte eine ganze Konstruktion mehr. Aber Kunst zielt nicht auf Wissen, sondern auf Erleben. Sie ist so wenig eine Wissenschaft, wie sie eine Branche ist, die nicht



darstellt, sondern herstellt, die Waren erzeugt und in der die Ware ständig gebrauchsfähiger gemacht werden und das Spätere allerdings wirklich das Bessere sein muß, wenn es nicht seinen Sinn einbüßen soll. Das „Erkennen“, das manche der Kunst als Ziel zubilligen, ist niemals ein wissenschaftliches Erkennen. Kunst ist nicht Mathematik, so sehr sie zweifellos solche immer hinter sich hat; ihr Schicksal vollzieht sich nicht in dauerndem Fortschritt, sondern in lebendiger Atmung. Dürfte man Formen der Kunst so messen wie mathematische Verfahren, so schiene vielleicht einem sehr gedankenlosen Beobachter Bach tiefer zu stehen als Lortzing. Denn man muß zweifellos mehr Mühe verwenden, um seinen Formen nachzugehen — und Bach hat doch in Wahrheit sogar eine feinere Mathematik hinter sich als Lortzing, ja, sogar schon mehr als sein eigener großer Altersgenosse Händel. Darum steht er durchaus nicht höher als Händel (oder etwa als Lortzing). Es kommt immer darauf an, was Menschen einer bestimmten Art und Zeit als Form zu erleben verstehen. Zur Zeit Goethes galt für Viele die Gotik als kraus und verworren — und ist doch in bestimmten Formen von einer ungemein genauen Logik; man muß sich nur Zeit nehmen, ihr nachzugehen. Gewiß wird große Kunst nie unklar sein, aber „unklar“ ist nicht das gleiche wie „schwer verständlich“. Hohe Berge sind nun einmal nicht so schnell erklettert wie niedrige, und steile nicht so leicht wie sanft gerundete. Kunst, die entwirrt sein will, ist ja nicht verworren; sie will auch nicht verwirren, sondern eben entwirrt sein. Bach verlangt ein fleißiges Ohr; daß seine Form dem



faulen ein Chaos ist, spricht nur gegen das faule Ohr. Nicht anders in der bildenden Kunst. Dürer oder Stoß verlangen ein fleißiges Auge; auch ihre Form ist nur dem faulen ein Chaos. Netzgewölbe der deutschen Spätgotik wollen durchaus nicht unklar verschwimmen; sie wollen aber entwirrt sein. Nur die klassizistische Denkweise sperrte die Augen vor der Großartigkeit vieler alten Kunst zu. Es war ihr gutes Recht; aber als sie schwand, da sah man, was ein Holzschnitt von Dürer, ein Schnitzwerk des Veit Stoß an großartigster Form bedeute; jetzt klang diese Form wieder, zu ihrer eigenen Zeit klang sie, zu anderer nicht. Wir Heutigen vernehmen sie wieder, weil wir so viele Gefühlsweisen verschiedenster Zeiten und Arten aufnehmen, wie noch nie eine Zeit vor uns. Dies wieder ist unser heutiges Recht, ja vielleicht unsere Pflicht. Erst ein eindeutiger eigener Gesamtstil könnte uns das Recht geben, im Urteilen wieder einseitig zu werden. Die einfache Form steht weder höher noch niedriger als die verwickelte, und die leichte Übersehbarkeit ist überhaupt nicht entscheidend für den Wert. Kunst ist nicht Wissenschaft, aber Anschauung der Welt ist sie, und ihr Schicksal ist das des gesamten Verhaltens zur Welt, in einem letzten Sinne: Schicksal der Weltanschauung.

#### Ornament und Schmuck

Auch Ornament ist unsprachlich geäußerte Weltanschauung. Seine Geschichte spiegelt die der großen Künste mit besonderer Feinheit wider. Es ist geradezu der Erdbebenzeiger für Stile des menschlichen Lebens.



Auch Schmuck ist gerne Ornament; aber Ornament ist nicht einfach Schmuck. Der Trieb zum Ornamente kann zum bloßen Schmucktriebe sinken. Daß er entarten kann, beweist nur, daß er echt sein sollte. Auch das Ornament konnte säkularisiert werden. Es konnte dies aber nur, weil es ursprünglich geheiligt war.

„Ornament ist Wertbezeichnung“, hat August Schmar-sow gesagt. Diese Bestimmung hat sich in ihrer tiefen Bedeutung wohl noch nicht genügend durchgesetzt; sie gilt schon für den leiblichen Schmuck, für die Tätowierung, ebenso wie für das, was man heute nur Sich-Schön-Machen nennen würde (und was nur mehr künstlich, nicht künstlerisch heißen darf; dabei spiegeln sich selbst darin noch Grundmöglichkeiten künstlerischen Verhaltens; man kann sich naturalistisch schminken, man kann aber auch eine als unabhängiger Ausdruck gemeinte Schminkung wählen).

Daß das Ornament am eigenen Körper Wertbezeichnung ist, das ist nicht schwer einzusehen. Nichts ist menschlicher als die Bevorzugung des eigenen Ich. Der Schmuck soll es heben, er soll seinen Wert betonen. Er setzt sich gerne an Stellen, die Werte bezeichnen. Er erhöht den Krieger und macht ihn furchtbar für den Feind. Auch das ist Wertbezeichnung, sinnbildliche Wertsteigerung durch Form, und es gilt vom Federschmuck des Wilden bis zum Roßschweif des Kürassiers, es galt so lange, als der Krieger durch sichtbare Erscheinung wirken sollte. Erst seit die neueren Kampfesweisen die Unauffälligkeit des Waffenträgers verlangten, erst da erschien die Unscheinbarkeit der kriegerischen Tracht.



Alle Tracht ist Wertbezeichnung, auch die verschrobenste. Ja, je verschrobener, um so mehr ist sie überhaupt nur von da aus zu verstehen. Man versteht sie nur dann nicht, wenn man nicht zur gleichen Kulturart gehört und also deren Werte nicht kennt — man müßte denn im Erkennen fremder Werte geübt sein. Daß im 16. Jahrhundert die Frauentracht von fast männlicher Strenge, im achtzehnten die Männertracht von fast weiblicher Anmut war — auch das war Wertbezeichnung. Die Tracht betonte, was man schätzte: im 16. Jahrhundert mehr den Mann, im achtzehnten mehr die Frau. Das siebzehnte stand zwischen beiden. Es liebte noch den Spitzbart, aber es brachte schon die Perücke, das „lange Haar“ der Frau auch für den Mann.

Wappen sind Wertbezeichnung. Fahnen und Flaggen sind Wertbezeichnungen; man stirbt für sie und unter ihnen. Herunterreißen von Wappen (die Ornamente sind) bedeutet Herunterreißen von Werten.

Wertbezeichnung ist immer auch Wertebannung. Es gibt sehr verschiedene Arten. Es gibt die unmittelbare Bannung eigener Kraft, der Stammesmacht, der Häuptlingsmacht: Ornament als Gefäß. Es gibt ebenso die mittelbare Bannung, die Fortbannung des Tödlichen, des Lebenfeindlichen: Ornament als Schild. Es gibt ursprünglich am menschlichen Körper und am Geräte, an der Tracht und am Bauwerke, Ornamente, die etwas von der Kraft des Lebens als Bilder freundlicher Gottesmacht versinnlichen. Es gibt andere, die dämonische Mächte abschrecken wollen, „apotropäische“, abwehrende Ornamente (z. B. in Augenvasen). Hier waltet die schöpferische



Angst des Menschen, die Urform seines Abhängigkeitsbewußtseins. Ornament kann also gleichnishaft einhegen und gleichnishaft abwehren.

Es gibt Fälle, in denen wir den Trieb zur Form als völlig unbewußt wahrnehmen können, so, wenn ein urzeitlicher Töpfer seinen Daumen wie träumend in den noch weichen Ton drückt und als Erfolg eine Ornamentierung entsteht (ein bei August Schmarsow beliebtes Beispiel). Es ist eine sehr deutliche Handlung des Sendens. Eine rhythmische Bewegung geht vom Menschen aus, und sie versachlicht sich zur Einbuchtung in der Tonmasse. Jetzt ist auch sie, diese arme kleine Regung, die doch von einer Seele ausging, gerettet. Auch dies ist Rettungshandlung am Vergänglichen. Das Innen hat sich am Außen niedergeschlagen, das Innen hat das Außen verändert. Unleugbar aber verbündet sich dieser hier so deutliche Formtrieb so gut wie immer, jedenfalls in allen urtümlichen Zeiten, mit bestimmter Bedeutung. Die ausgesendete Bewegung, so unwillkürlich wir sie uns vorstellen dürfen, trägt Bedeutung mit sich und setzt sie als Form fest. Pflanzen und Tiere werden zu Sinnbildern; eine sinnvolle Bilderschrift verbirgt sich in ornamentaler Gestaltung. Das Ornament hat eine großartig reiche Geschichte, und die bloße Schmückung steht erst an ihrem Ende, an jedem von irgend einer Kultur erreichten Ende. Verzierung steht am Ende der Zier, wie Stilisierung am Ende des Stiles.

Bis in das 11. und 12. Jahrhundert hinein birgt sich bei uns eine Fülle von bedeutungsvollen Zeichen im Schmuck der Säulen- und Pfeilerköpfe, der Bogenfelder,



der Gewände und auch der Buchseiten. Oft wissen wir den Sinn nicht mehr, oft mögen auch spätere Künstler den früheren Sinn nicht mehr gekannt haben. Aber wer in dieser ganzen, wie von düsterer Angst durchtobten Unterwelt der mittelalterlichen Schmuckformen nur den Schmuck sehen wollte, der würde sich gewaltig täuschen. In manchen Tiersinnbildern können die einbannende und die fortbannende Bedeutung einander begegnen und sich wechselnd überdecken. Der Löwe, der in jenen Zeiten sehr beliebt ist, kann von altersher sowohl den Tod selber als auch den Sieg über den Tod bedeuten.

Auf die Dauer hat ein Bedeutungsschwund stattgefunden, eine langsam fortschreitende Säkularisierung. Schon die sogenannte Gotik kennt eine neue Art: das aus dem Gerüste selber hervorgehende Ornament, das unmittelbar bauliche Bedeutung besitzt; es baut sinnbildlich mit. Der Bogen spaltet sich in Unterbogen, es entsteht ein Zwickelfeld, es wird durchbohrt und empfängt eine Radform mit ausstrahlenden Speichen, eine Sternform. Es beginnt mit dem Wandel des Raumgeföhles sich selbst zu verwandeln. In der sogenannten Spätgotik wird das Ornament aus einer Bauform zur Bildform: Wirkung des Betrachterstandpunktes. Das Fischblasenornament samt seinen Verwandten beginnt in sich zu gerinnen und kann zu einer Art reiner Schmuckform werden. Blattformen der Säulenköpfe und der Schlußsteine hatten schon innerhalb des 13. Jahrhunderts einen wundervollen Schein freien Eigenlebens entfaltet. Sogar sehr genaue Naturbeobachtung konnte mitwirken, Ahorn- oder Weinblatt bildete sich, und doch wurde niemals bloße Naturabschrift



daraus, sondern ein Ausdruck von Rassigkeit, von adeliger Haltung und ein sicheres Sinnbild so menschlicher wie baulicher Kräfte. Es war die große Zeit der Bauplastik. In der bürgerlichen Spätgotik aber konnten starke Einbußen an baulicher Straffheit eintreten; Gewölberippen konnten zu Astwerk werden. Das Ornament der italienischen Baukunst schuf ein Gleichgewicht, das klassische Gleichgewicht zwischen baulichem und bildhaftem Werte. Im Manierismus aber, als überall das Heilige zum Vorwande werden konnte, wurde das Ornament schon Selbstzweck. Es machte sich selbständig, es trat zum ersten Male als selbstbewußte eigene Gattung der Kunst auf. Ornamentbücher entstanden, ursprünglich als Anweisung zur Ausführung gedacht, allmählich zu fast spielerischem Selbstzweck entlassen. Zugleich drangen Bilder aus der Erscheinungswelt ein, das malerische Zeitalter war in vollem Gange. Im Barock trat das Ornament noch einmal stärker in den Dienst des Gesamtkunstwerkes, und es bewies auch dabei, wie selbständig es geworden war. Bis tief in das 18. Jahrhundert hinein ist der Ornamentist gerade im Bauwerke kein bloßer Ausführer von Entwürfen. Er kann sich bis zu gewissen Graden selber mitentwerfend einfügen, er ist ein lebensvoller Künstler, er denkt den Baugedanken weiter und läßt ihn in feinsten Antennen aussprühen; er kann, wie die Familie Schmuzer, zum Baumeister aufsteigen.

Dann aber kommt der große Knick der Goethezeit. Der Klassizismus beseitigt den selbständigen Ornamentkünstler, die Spaltung zwischen Kunst und Handwerk



beginnt. Der Klassizismus schon bewirkt sie, nicht erst, wie man gemeinhin annimmt, die Maschine. Das Ornament wird gleich allen Formen durch einen neuen Willen aus dem unübersehbar weiten Tiefraum des Barock (mit seiner höheren Mathematik) in ein flacheres Feld fortgerufen. Es quillt nicht mehr, es verarmt auf der Stelle, es besteht nur noch in schlichten Reihungen gleicher Einzelformen, Rosetten, Palmetten, Mäander usw. Der Baumeister allein entwirft, der Stukkator führt nur noch aus. Was er ausführt, ist restlos festgelegt. Die Leistung besteht in der sauberen, gleichförmigen Wiederholung schlichter Vorzeichnungen. Die Schablone kann eintreten. Das Ornament hat seinen eigenen Künstler eingebüßt, da wenigstens, wo es bisher fast am wichtigsten gewesen, in der Baukunst. Wer das Ornament ausführt, braucht nur noch Genauigkeit, keine Phantasie, nur noch Arbeitskraft, nicht mehr Schöpferkraft. Die ornamentale Erfindung flüchtet zu den Malern und Zeichnern, besonders bei der Buchkunst. Dann erst kommt das „Kunstgewerbe“ — ein neuer Begriff! Es kommt auch da die Stilhetze, es kommen aber auch die Reuebewegungen, die Wiederbelebungsversuche. Sie sind zunächst auch stilistisch nur Wiederbelebungsversuche an Älterem. Schon gleich nach dem Ausgange der Goethezeit wird bewußt nach einem neuen Zeitstil gefragt. Die Münchener Maximilianstraße sollte ihn bringen, brachte aber nur eine saftlose Verquickung von verschiedenem Gewesenen. Der erste und keineswegs zu unterschätzende Versuch zu wirklich Neuem ist der Jugendstil, der am Beginne einer neuen bürgerlichen



Baukunst steht und bald verschwindet; er stammt von Malern ab! Die Malerei hatte Baukunst und Ornamentik fast verschlungen gehabt; sie selbst zeigte die erste tätige Reue: Maler begannen zu bauen. Eine wirklich starke und neue Ornamentik könnte aber ebenso wie ein wirklich starker und neuer Baustil nur durch eine neue große Seelenbewegung der Menschen geschaffen werden. Für den unwillkürlichen Ausdruck einer Zeit ist das Ornament, noch einmal gesagt, ein geheimnisvoll lebendiger Erdbebenzeiger. Kein Wunder, daß es uns jetzt noch fehlt. Die völlige Ablehnung alles Schmuckes im neuen Bauen („Ornament ist Sünde“, sagte Loos) ist tief sinnvoll. Sie gehört zur Ehrlichkeit, zu dem straffen Willen, der sich in das Schicksal finden will. Wo Ornament jetzt auftritt, ist es selten von innerer Notwendigkeit, es pflegt nur Schmuck zu sein. Bloßen Schmuck an Baukunst lehnen wir mit Recht ab. Daraus spricht ein echtes Gefühl, dem man vertrauen darf.

Das Wort Ornament kommt freilich vom lateinischen ornare, und das heißt schmücken. Dennoch empfindet ein gepflegtes Sprachgefühl vielleicht schon ohne geschichtliches Nachdenken, daß wir ursprünglich mehr damit gemeint haben müssen als Schmuck, also auch mehr als bloße Dekoration. Ornament sinkt zur Dekoration, wenn es seine sinnbildliche Kraft verliert. Das aber ist sein Weg gewesen bis heran an die gärende Zeit, in der wir selber noch so tief gefangen sind, daß wir sie nicht überschauen können. Auch Geschichte des Ornamentes ist schließlich Geschichte der Welt-



anschauung, auch sie führt aus einem Bereiche des Zaubers und der Gläubigkeit zur Entzauberung, aus Sinnfülle zu Sinnleere, und vor das Tor aller Fragen, die den heutigen Menschen angehen. Diese Fragen sind, auch wo sie in der Kunst erscheinen, und wären es sogar „nur“ Fragen der Ornamentik, ja, gerade dann, immer weit mehr als nur Fragen der Kunst.

### KUNSTWERT UND ÄHNLICHKEIT

Der Mensch soll spüren, daß das Abbilden zwar eines der Mittel ist, deren sich Kunst bedienen kann, aber weder ihr einziges Mittel noch gar ihr letzter Zweck. Auch vor den sogenannten „nachahmenden“ Künsten soll er sich daran erinnern, daß es große Gebiete künstlerischer Form gibt, auf denen überhaupt nicht abgebildet und dennoch gebannt und gestaltet wird. Weder der Dom noch die Symphonie noch viele Ornamente bilden Wirklichkeit ab. Da gibt es von vornherein keinerlei Ähnlichkeit. Sollte es nicht so sein, daß auch an den „nachahmenden“ Künsten eben das die Kunst ist, was sie mit den nicht nachahmenden teilen, das also, worin sie nicht nachahmen? Und was wäre dieses? — Es ist die Gestaltung, die Ordnung nach geheimem inneren Gesetze, es ist die sendende Kraft unserer Seele, wirksam durch die sendende Tätigkeit unserer Sinne. Diese ist wirklich überall da, wo Kunst geschaffen wird, auch in Baukunst, gegenstandsloser Ornamentik und absoluter Musik, höchst wichtigen Künsten also, ohne die man eine wirkliche Theorie der Kunst im Ganzen niemals schaffen kann, Künsten, denen kein Vernünftiger ihren



Rang bestreiten wird, deren einer sogar, der Musik nämlich, sehr erhobene Geister wie Goethe und Schopenhauer eher einen Rang allgemeiner Vorbildlichkeit zuerkannt haben. Goethe: die Musik steht als Kunst am höchsten, weil sie keinen Stoff hat, der erst abgerechnet werden muß. Schopenhauer: alle Kunst strebt nach dem Zustande der Musik. Die nachahmenden Künste allerdings, aber auch nur sie, kommen bei ihrer sendenden Tätigkeit ganz selbstverständlich in verbindliche Berührung mit der sichtbaren Natur, und selbstverständlich entsteht hier auch, aber auch nur hier, notwendig jene „fruchtbare Spannung“, in der ein sehr feinsinniger Künstler und Denker unserer Tage geradezu das Wesen der Kunst überhaupt erblicken möchte. Nur hier begegnet sich die Kraft der Natur in uns mit der Erscheinung der Natur außer uns. Denn nur hier werden jenen Sinnesorganen, mit denen diese Künste, aber auch nur sie, arbeiten, von der Natur selber Bilder und Körper entgegengesendet, und Bilder und Körper werden nicht aus dem Nichts, sondern aus der Erscheinungswelt gezogen. Sie sind für diese, aber auch nur für diese Künste, jener Rohstoff des Wirklichen, den für den Musiker die ebenso wirkliche innerste, von allem Sichtbaren, selbst von aller bloßen Denkklogik befreite Gefühls- und Willenswelt in uns darstellt: Rohstoff, Stoff zur Gestaltung. Dies freilich, diese Bezogenheit alles vom Menschengeniste sichtbar Gestalteten auf die Gestaltungsmöglichkeiten der natürlichen Umwelt, dies setzt auch den „nachahmenden“ Künsten ihre Grenze. Es fügt ihnen eben jenen Stoff erst bei, der bei der



Musik nach Goethe gar nicht erst abgerechnet werden muß. Wo sie sich den Gesetzen der Musik zu unterwerfen suchen — aber das geschah erst in unserer Zeit —, da liegt eine unverkennbare Gefahrenzone. Es ist erstaunlich, wie nahe echte Künstler unserer Spätzeit ihr kommen können, ohne ihr doch zu erliegen. Aber es ist schwer, und viel Takt ist nötig. Formen, die aus Tiefraumerfahrung entstanden, müssen zur Fläche zurückgedrückt, Formen der Natur zu gegenstandsferner Abgezogenheit verdünnt werden. Ein gemaltes gegenstandsloses Allegro oder Presto wird leicht mißlingen; anstatt eines Werkes bildender Kunst kann ein monumentales Vorsatzpapier erscheinen. Nicht anders scheidet übrigens der Musiker, wenn er seine Grenzen überschreitet, zum Beispiel wenn er reine Gehörseindrücke der Natur unverwandelt verwendet. Die Grammophonplatte mit echter Nachtigallstimme in einer modernen Symphonie ist doch wohl eine ebensolche Entgleisung wie gewisse völlig gegenstandslose Malerei, die wir in der gleichen Spätzeit vorübergehend auftauchen sehen. In beiden Fällen Versuche, natürliche Grenzen zu überspringen. Es gibt nun einmal Grenzen der Künste gegeneinander.

Es gibt sie, aber das hindert freilich nicht, daß es Grenzgebiete gibt, auch Übersiedlungen eines Menschen von einer Kunst zur anderen, auch Ansiedlung in mehreren zugleich. Es gibt Dichter, die, wie Goethe oder Keller oder Stifter, im Schatten ihrer Dichtkunst auch der Beachtung Wertes als Maler oder Zeichner leisteten. Es gibt den großen dichtenden Bildner, Maler und Bau-



meister Michelangelo, dessen Sonette durchaus den Hauch seines Genius ausströmen. Es gibt auch Menschen, die in vollkommen gleicher Werthöhe und vor allem in vollkommen gleichem Stile das Wort und die Linie meistern, so Salomon Geßner und Wilhelm Busch. Es gibt auch Musiker und Maler in einem, wie E. T. A. Hoffmann, der obendrein und vor allem freilich als dichtender Schriftsteller weiterlebt. Die Verbindung der bildenden Kunst mit der Dichtung scheint im allgemeinen früher vorzukommen als jene mit der Musik. Auch darin spiegelt sich das Gesamtschicksal. Schon Lionardo hat Musik geschaffen. Wir kennen sie leider nicht. Sie war gewiß seines Genius nicht unwürdig, aber er hat ebenso gewiß nicht daran gedacht, Musik bewußt zu malen. Dies ist dagegen ein Drang unserer jüngsten Vergangenheit und Gegenwart, der an dieser Stelle geschichtlichen Sinn haben muß. Feininger komponiert musikalische Fugen, wenn er nicht malt — aber auch wenn er malt, so ist der Stil der Fuge mindestens zu ahnen. Und hier gelingt der Versuch wirklich. Es gibt Werke von ihm, bei denen die Streifenbildung sogar an Notenzeilen erinnern kann und tatsächlich auch Ähnliches wie diese leistet, senkrechte Verzahnungen, waagerechter Schichten. In einer anderen Weise, die aber wohl erst heute möglich ist, wird man auch die klangvolle Welt Oskar Molls als musikalisch empfinden. Sie will nicht Musik ersetzen oder unmittelbar darstellen, aber sie trägt sie unverkennbar in sich mit schweigender Beredsamkeit. Die Verbindung zur Außenwelt ist durchaus die des Malers, aber meist ober-



halb der „Ähnlichkeit“, im Dienste farbiger Melodien. Das sind sehr verschiedene Sonderfälle aus dem Musikzeitalter. Möglich aber ist dies alles doch nur, weil alle Künste einen Wurzelboden haben: die Kunst. Das hebt die Grenzen der einzelnen Künste nicht wirklich auf, aber es macht noch einmal deutlich, daß das Wesen aller, also auch der bildenden Künste unmöglich aus Bedingungen erschlossen werden kann, die nur bei einigen von ihnen eintreten, nämlich aus der Spannung zwischen dem Natureindruck und dem stilschaffenden Künstlerauge.

‘Auch die „nachahmenden“ Künste ahmen niemals bloß nach, sie verwenden nur die gleichen Sinneskräfte, mit denen auch die Wirklichkeit aufgenommen wird. Sie können sich dieser nähern und sich wieder von ihr entfernen. Der allein gültige Wertmaßstab kann hier nicht liegen. Darin vielmehr muß er liegen, was gebannt ist und wie es, ob es gebannt ist — nicht in der Naturähnlichkeit, sondern in der Formkraft. Ein Verhältnis der Menschen zur Welt muß gebannt sein, nicht die äußere Welt unmittelbar, sondern diese andere Welt, die des vergänglichen Wesens Mensch, das seine und aller Dinge Vergänglichkeit kennt, hinter allem Vergänglichen aber ein Ewiges ahnt. Es kann in Spätzeiten erbärmliche Kunst vorkommen, die der äußeren Natur viel ähnlicher sieht als weit größere Kunst älterer und wieder neuester Zeiten. Gewiß haben große Meister oft Naturstudien treiben müssen. Sie haben damit ihre aufnehmenden Sinne geschärft, aber nur um sie in neuem Auftrage frei ent-



senden zu können. Schon die genaueste Naturstudie Dürers sieht vollkommen anders aus als eine ebenso genaue von Holbein, von Rubens oder von Rembrandt. Das sind nicht Unterschiede der Vollkommenheit, auch nicht der Ähnlichkeit, nicht einmal immer der Zeiten. Die Zeiten freilich sind die Menschen, und wenn der Historiker der Kunst die Zeit eines Kunstwerkes festzulegen sucht, so meint er damit schon ein Wesentliches seiner Art. Das Wann ist immer schon ein Was. Unterschiede der Zeiten sind Unterschiede von Menschen und darum von Formen. Auch gleichzeitige Menschen unterscheiden sich, und darum auch die Formen, mit denen sie ihre Erlebnisse bannen. Wenn zwanzig gleich gute heutige Maler zur gleichen Stunde vom gleichen Standpunkte aus die gleiche Landschaft skizzieren, dann entstehen zwanzig völlig verschiedene Bilder (ein Lieblingsbeispiel Heinrich Wölfflins). Ihre Verschiedenheit beruht nicht einfach darauf, daß verschieden gut „getroffen“ wäre — das gibt es außerdem noch —, sondern wesentlich darauf, daß es sich um die inneren Bilder von zwanzig verschiedenen Menschen-seelen handelt, und das ist das Entscheidende! Je tiefer die Seele, desto sicherer ist auch das überzeugendste Abbild stets ein Inbild. Schon der erste Strich, mit dem Rubens die Wange eines Kindes zu zeichnen beginnt, ist völlig anders als der gleiche und gleichwertige erste Strich bei Dürer an fast gleicher Aufgabe. Nicht das lebendige Kind ist so sehr anders — es könnte, wäre es geschichtlich möglich, getrost das gleiche Kind sein —, nicht der Gegenstand ist so sehr anders. Der ist draußen.



Nicht er steht als das so oft genannte Was dem Wie des Künstlers gegenüber. Schon das erste Was ist beim Künstler ein Wie. Der eine Strich ist von Rubens, der andere von Dürer, das eine Kind ist von Rubens gesehen, das andere von Dürer: das ist der Unterschied. Ähnlichkeit kann gewollt sein, aber in manchen sehr großen Zeiten ist sie nun einmal nicht gewollt. Was gewollt war, das wurde von allen Meistern auch gekonnt. Der Braunschweiger Löwe ist im Sinne des 12. Jahrhunderts geradezu ein Bildnis. Er ist eines der großen Meisterwerke des Abendlandes und eine der kühnsten Taten deutscher Kunst. Ist er aber ähnlich? Er ist nicht einmal eine Menschengestalt, aber er ist ein Sinnbild; er ist nicht einmal ein Löwe im zoologischen Sinne, aber er ist ein Sinnbild, er ist Heinrich der Löwe selbst. Auch der gut zwei Menschenalter spätere Heinrich vom Doppelgrabe des Braunschweiger Domes ist nicht ähnlich. Er wollte es gar nicht sein. Nicht, was an diesem einen Menschen vergehen mußte, sondern das, was bleiben sollte — das ist in die Form gebannt: der ritterliche Held, der Herzog. Bildnis war ein anderer Begriff als zu späterer Zeit. Die Unverkennbarkeit war durch die Abzeichen des Herzogs, durch das Modell seines Domes, sogar durch die Stellung des Grabmales in diesem Dome selbst gesichert. Das Einmalig-Vergängliche war nicht gemeint, darum kam es auf das Treffen nicht an. Aber auch später, als es in bürgerlicher Zeit auf das Treffen ankam: Dürer hat anders getroffen als Holbein, Leibl hat anders getroffen als jeder, als auch mancher seiner viel geringeren Zeit-



genossen. Diese hätten vielleicht in Einzelfällen noch genauer treffen können und hätten doch darum noch kein Kunstwerk von gleich hohem Range geschaffen. An einem Kommerzienrat des 19. Jahrhunderts von Leibl ist nicht der Kommerzienrat, sondern Leibl das Entscheidende, der Darstellende ist es, nicht der Darstellte.

In der letzten Neuzeit hat sich eine merkwürdige Spaltung vollzogen. Oft wenigstens steht es so, daß Bildnisse entweder ähnlich sind und dann schlechte Bilder, oder daß sie gute Bilder sind, dann aber nicht ähnlich. Noch bis zur Zeit Goethes ist diese Spaltung nicht dagewesen, und das war ohne Zweifel die gesündere Lage. Die heutige steht allgemein unter dem Zeichen der Entfremdung vom Menschen: Maschinenschrift statt Handschrift, Maschinenwerk statt Handwerk. Kein Wunder, daß das Bild der gewachsenen Menschenpersönlichkeit als Werk hoher Kunst seltener geworden ist.

Es herrscht heute sichtlich ein tiefes Mißtrauen des künstlerischen Auges gegen den Menschen. Er steht im Verdachte, das notwendig stilloseste Geschöpf der Erscheinungswelt zu sein (darum am besten noch in der Karikatur zu beleuchten). Aber dieses Mißtrauen liegt noch tiefer. Es greift gelegentlich auch zum Tiere, fast schon zur Pflanze hinüber. Es gilt dem Leben. Selbst das Stilleben bevorzugt, wenigstens in einer seiner neuen Richtungen, Glas und Metall vor dem Gewachsenen, und in diesem zumindest das Stachelige (Kakteen) vor dem Schwellenden. Deutet sich damit eine Umlagerung nach dem Architektonischen hin an — oder eine Verglasung,



Verholzung, Vergreisung? — Das wird erst die Zukunft lehren. Am wenigsten verdächtig scheint zur Zeit die leblose, die mineralische Welt. Hier scheint die Gefahr der Verwechslung von Bild und Abbild am geringsten; und diese vermeiden zu wollen, ist eine Zwangslage, in die gerade die echten Künstler unserer Zeit sich gedrängt fühlen; nur der Banause spürt sie nicht. Auch der Raum wird am liebsten jenseits des Menschen geträumt; als unser alter, lieber Erfahrungsraum ist er schon lange verdächtig. Moderne Kunst bemüht sich immer wieder, die Erfahrungen der Raumbtiefe, die seit der Anerkennung des Betrachters sehr hoch gestiegen waren, vergessen zu machen. Diese Erfahrungen waren zur größten Ausdrucksschönheit im Barock entwickelt gewesen. Dieser hatte zugleich einen Maßstab bringen können, der zwar das Übliche der Menschengestalt überstieg (die maniera grandel), der aber doch nicht außer-, sondern nur übermenschlich, riesenhaft, zuletzt also doch menschenhaft gedacht war. Schon der Klassizismus der Goethezeit hatte in der Bevorzugung niederer Geometrie und eines reliefhaften Sehens, im Abschwächen, oft sogar Ausstoßen der Luftperspektive unbewußt den neuen Weg vorbereitet, den einmal auch die Linienperspektive gehen sollte. Die Romantik hatte in gewissen Erscheinungen Einspruch erhoben. Der großartige französische Impressionismus wiederum, eine Leistung höchster Verfeinerung des künstlerischen Auges, begann den Tiefraum in neuer Weise flach zu machen, ihn in eine Schleiergardine von Netzhautindrücken zu verdünnen. In impressionistischen Bildern kann unser Raumgefühl nicht mehr richtig



„gehen“, es bleibt im Vordergrunde hängen. Ihre Welt ist schicksallos durch die Verewigung des reinen Augenblickes (man vergleiche nur einen Baum von Jacob Ruysdael oder von C. D. Friedrich mit einem von Monet oder von Sisley) — schicksallos: auch schon eine Verfremdung des Menschlichen. Heute gar sieht man es manchem Bilde an, wieviel des Malers Auge in Wahrheit vom Tiefraume weiß, wieviel ihm aber davon verboten werden soll (es geschieht in höchst verschiedenen Graden bei gleichzeitigen Werken desselben Meisters). Seine Lage ist mit der des echt voperspektivischen Künstlers nicht zu verwechseln. Primitivistisch ist nicht primitiv. Der alte Meister, dem es auf die Rauntiefe noch nicht ankam, der dachte auf natürliche Weise flächenhaft. Heute, wo es auf Rauntiefe nicht mehr ankommen soll, muß flächenhaftes Denken vorläufig immer wieder künstlich errungen werden, und nur der glücklichste Takt vermag eine neue Unschuld zu gewinnen.

#### SCHÖPFERISCHE ERINNERUNG

Wie steht es nach alledem mit dem Wesen der Kunst als schöpferischer Erinnerung? Schöpferische Erinnerung, wurde gesagt. Erinnerung allein, das Wort könnte schwer mißverstanden werden, so nämlich, als erfülle etwa die Malerei die gleiche Aufgabe wie die Photographie und wäre also durch deren Ausbildung überflüssig geworden. Daß diese letztere Scheinmöglichkeit von Künstlern des photographischen Zeitalters gelegentlich mit einer Art dunkler Angst ernstgenommen



wurde, scheint zweifellos. Manche Abartung der Bild- und namentlich der Bildniskunst jüngster Vergangenheit erklärt sich wohl mit aus dem verzweifelten Streben, jegliche Verwechslung mit dem Photographischen zu vermeiden. Das konnte auch zu ungesunden Formen führen und war dann doch nur die krankhafte Folge eines an sich richtigen Gefühles: das, was der echte Künstler überhaupt bannen will — und sei es nur, im Auftrage, das Bildnis eines wenig bedeutenden Zeitgenossen —, das ist von Grund auf etwas anderes, als was die Photographie festhalten kann. Gewiß kann der künstlerische Takt auch in diese hineinwirken durch richtige Wahl des Augenblickes, des Ausschnittes, der Beleuchtung, also durch Vorgänge, die auch in der Kunst von Bedeutung sind. Aber dort sind sie niemals das einzige, und die edelste Photographie — solche gibt es wirklich — wird hinter einem edlen Bilde immer weit zurückstehen. Die Photographie kann zunächst überhaupt nur für einen kleinen Teil der Werte eintreten, deren Bannung im Wesen der Kunst liegt, nämlich nur für sichtbare Natureindrücke, Menschen, Tiere, Landschaften, Wohnungen usf., und obendrein — dies erst entscheidet — nur für die äußere Wirklichkeit in ihren Augenblicken. Wie sehr aber unterscheidet sich auch ein Bild von Monet, dem es scheinbar auf das Augenblickliche ankam, von einer Photographie! Das „Augenblickliche“ des Impressionisten ist wiederum nicht Wirklichkeit, sondern Eindruck — ein Menschenerlebnis, schöpferische Erinnerung. Gewiß, der Liebhaberphotograph kann und wird im Anblick seiner Aufnahmen



wertvolle Erinnerungen auffrischen können, aber in der Hand hält er gerade nur das, worüber jedes wirkliche Kunstwerk hinausgeht, den bloßen Gegenstand und den bloßen Augenblick. Dann steht immer noch vor ihm, immer noch unerfüllt, die Aufgabe des Künstlers, die Aufgabe der schöpferischen Erinnerung: wie halte ich das? im Sinne von: wie gestalte ich das? im Sinne von: wie verwandle ich das? Wie wird Gegenstand zu Gehalt, wie wird Augenblick zu Ewigkeit? Daß die Form dies vollzieht, das ist wirklich ein Geheimnis, und von ihm war hier bisher am wenigsten die Rede.

#### FORM UND GESETZ

Auch diesem Geheimnis kann man sich wenigstens nähern. Eine Frage kann helfen, die bisher noch wartend im Hintergrunde gestanden hat. Was befähigt eigentlich die Form, dem Kampfe der schöpferischen Erinnerung, dem Kampfe gegen die Vergänglichkeit als Mittel zu dienen? Ist Form etwas, was nur in der Kunst vorkommt? Gibt es Form auch ohne jene geheime Bestimmung?

Die Bestimmung selber mag ja einleuchten, besonders für spätere Kunst, und da wieder für Malerei und Bildnerei; denn daß da Eindruckserlebnisse gerettet werden, das ist unverkennbar. Einleuchten mag überhaupt der Auftrag der Form, ihr Zweck. Aber sie, die Form, das Mittel selber — ist das Mittel schon erfaßt, wenn ich seinen Zweck kenne? Ist es schon in seinem Wie begriffen, wenn ich das Warum begreife? Ist nicht besonders in der Kunst das Wie, das vielgenannte Können,



das Wesentliche? Fehlte da nicht noch etwas Wichtiges in unseren Überlegungen?

Die Frage ist berechtigt, der Einwand ist ernst. Wenn ich eine Erscheinung begründe, so habe ich sie noch nicht dargestellt. Es ist unbestreitbar, daß die Frage nach dem Ursprung jene nach dem Wesen häufig zu verschlingen droht. Die Begründung einer Erscheinung beweist zunächst nur, daß sie da ist; ihr Wesen habe ich noch nicht erfaßt, wenn ich ihren Ursprung kenne. Ja, und wenn es wenigstens nur ihr, ganz allein ihr Ursprung wäre! Aber sie teilt ihn womöglich mit anderen Erscheinungen, und dann ist sie allenfalls einer Gruppe zugeordnet, viel mehr aber noch nicht.

Nun läßt sich gar nicht leugnen: der Kampf gegen die Vergänglichkeit wird nicht von der Kunst allein getragen, er steht auch hinter der Religion, auch hinter der Philosophie, auch hinter der Wissenschaft, ganz besonders jener vom Menschen; und diese anderen über-  
tierischen Leistungen sind obendrein nicht nur Kampf gegen den Tod — auch sie schaffen Gestaltung. Ja, an bestimmten Stellen empfinden wir, daß sie nahe daran sind, in Kunst überzugehen, daß dies sogar gelingen kann. Wann geschieht das? — Wenn wir spüren, daß da noch ein ganz besonderer Trieb gewaltet hat, vielleicht einfach: ein Trieb zur Form? Er wäre nicht ohne weiteres das gleiche wie der Trieb zur Rettung von Werten aus dem verfließenden Leben.

Man hat Form immer als Geheimnis empfunden. „Jenes geheimnisvolle Element, das wir Form nennen“, sagte Georg Dehio. „Form ist ein Geheimnis den Mei-



sten", steht bei Goethe. Formtrieb mag also auch ein Geheimnis sein. Wir könnten es einfach stehen lassen, wir werden es zuletzt vielleicht müssen. Dennoch können wir uns ihm noch nähern; und wenn wir können, so müssen wir schon. Etwas können wir nennen, was die Form jedenfalls nur in der Kunst leistet. Eines wissen wir bereits, was Religion, Philosophie und Wissenschaft nicht hervorbringen. Es ist die Umkehrung unserer Sinne aus Empfängern zu Sendern, es ist ihre Entsendung über uns selber hinaus, die zweite Welt, in der unsere Sinne schöpferisch tätig werden. Das gibt es nur in der Kunst, und wenn wir das festhalten, so kommen wir vielleicht auch näher an das Geheimnis der Form. Wir müssen aber noch weiter fragen.

Was tut der Mensch, indem er seine sendenden Sinne neue Dinge schaffen heißt? Was unterscheidet diese Dinge, die Kunstwerke also, von aller anderen Wirklichkeit um uns? — Es ist ihr Wesen als Sinnbilder. Sie bedeuten etwas, das heißt: sie sagen noch etwas aus, das sie nicht selber sind, das erst aus ihnen entsteht, das erst durch lebendige Berührung mächtig wird, durch Beziehung, durch Erlebnis: sie sind Zeichen. Sie wenden sich an uns selber, aber das genügt noch nicht: sie wenden sich auch an etwas außer uns, sie verbinden uns mit Mächten, die wir außer und über uns spüren; zu ihnen vermitteln sie. Dies Beides, diese Zwei-Einheit, unterscheidet sie von aller anderen Wirklichkeit, vom gewachsenen Steine wie vom lebenden Wesen in der Natur — auch von der Bienenwabe, die sogar durch tierische Kraft gebildet, aber doch kein



Zeichen ist. Ohne diese Beziehung sind sie wie nicht vorhanden, nur leere Gegenstände. Sie brauchen etwas, das sie wirksam macht.

Wir blicken noch einmal auf das Zeichen als Sinnbild. Es liegt vollkommen jenseits der Welt des Tieres. Das Tier ist einsam. Der Mensch aber weiß — und weiß es selbst, wenn er darüber spottet —, daß er nicht allein ist. Er fühlt sich von einem übergeordneten Geschehen umgeben, das er deuten möchte. Er spürt Mächte, die mehr sind als er selber — und wäre es nur der Tod (der doch wahrlich nicht das Einzige ist!). Alle Lebewesen fürchten den Tod, wenn er kommt; der Mensch allein weiß ihn als dauernde Macht, er kann ihm darum bewußt trotzen, er kann sich sogar bewußt zum Opfer bringen, er kann auch den Tod selber wählen. Wieder landen wir beim Kampfe gegen den Tod, aber wir haben nunmehr hinzugefügt, daß er noch unterhalb der Kunst in dem noch allgemeineren Gefühle unserer Abhängigkeit, unserer Bedingtheit überhaupt enthalten ist, einem Gefühle, das sich von der kindlichen Allgemeinfurcht über das innigste Gottvertrauen bis zum Schicksals- und sogar zum Zufallsglauben, doch immer noch als eine Art von Glauben, von Beziehung nach außen, zur Welt um und über uns, erweisen wird. Dies haben wir hinzugefügt, und darüber hinaus wissen wir das Andere: nur der Mensch schafft Kunst, denn nur der Mensch setzt Zeichen. Um Zeichen zu setzen, sendet er seine Sinneskräfte schöpferisch aus. Für jede Kunst gilt dies, ausnahmslos. Auch Baukunst setzt Zeichen mit alledem, womit sie über die Zweckerfüllung hinaus-



ragt. Baukunst ist nicht ein erweiterter Regenschirm oder eine erweiterte Wohnhöhle. Sie setzt Zeichen, erhabene Sinnbilder setzt sie in ihrer ersten und heiligsten Form, als Stätte des Göttlichen. Aber auch noch in jedem spätzeitlichen menschlichen Wohnraume, der mehr als eine Elendshütte, der eben geformt ist, schafft sie den Raum um den Menschen als ein Zeichen, als ein Sinnbild seines Wesens. Wir spüren das Wesen eines Einzelmenschen und auch das, des geschichtlichen Wesens Mensch aus seinem Raume. Nur darum gibt es eine Geschichte der menschlichen Wohnräume (aber nicht der tierischen; Tiere sind geschichtslos). Sie ist ein Teil der Kunstgeschichte, Teil also eines Teiles der menschlichen Wesensgeschichte.

Gemeinsam mit Religion, Philosophie und Wissenschaft kämpft also die künstlerische Form gegen die Vergänglichkeit. Anders als jene aber kennt sie allein die Umkehrung unserer Sinnestätigkeit aus dem Empfangen des bloß Gegebenen zum Senden des von uns Gewollten. Dieses Gewollte ist ein Zeichen. Dafür schaffen die Sinne Bilder. Daß sie das aber leisten können, das muß der Beitrag eben jenes „geheimnisvollen Elementes“ sein, „das wir Form nennen“. Diese Sinnbilder müssen offensichtlich Form sein, um nicht nur wahrnehmbar zu sein, sondern um zu wirken: bannend, beschwörend, bittend, tröstend, beglückend, feiernd, belastend, erheiternd. Wie können sie das? Immer noch müssen wir fragen: was ist das für ein Trieb, dessen Richtung wir bereits etwas genauer sehen? Was ist er und wann ist er erfüllt?



## Kunstform und Naturform

Warum kann man Form als „göttlich“ empfinden? — Blicken wir in die Gottesschöpfung Natur selber. Da ist ja die Form! Da gibt es ja Formen, die der Mensch nicht geschaffen hat und die wir staunend dennoch als etwas ganz Ähnliches wahrnehmen, ähnlich den von uns geschaffenen, die doch keineswegs von uns jenen nachgebildet sind. Es sind Formen, meist erst in neuerer Zeit von der Wissenschaft entdeckt, vom menschlichen Auge oft unmittelbar nicht wahrzunehmen und dennoch den Formen der Kunst ähnlich, zuweilen bis zur Übereinstimmung. Warum, worin ähnlich? Durch die Gesetze, durch das schon für den Augenschein nicht Zufällige, durch die sichtliche Ordnung. Es sind mathematische Gesetze. Die Symmetrie ist nur eines davon, aber vielleicht das deutlichste. Wir wenden es dauernd in der Baukunst an, in zahlreichen Fällen auch außerhalb von ihr. Wie viel oder wie wenig Symmetrie eine Form zeigt, das bestimmt ihren Ausdruck. Und doch ist Symmetrie ein Naturgesetz! Es kommt in jedem Atom zur Erscheinung, und welche Rolle hat es allein in unserem Körper inne! Ein Ausdruck wird also von einem künstlerisch gesetzten Zeichen erreicht, weil ein Naturgesetz darin mitwirkt. Symmetrie setzt auch Zahl voraus, und zwar die heilige Zahl Drei: eine Mitte und zwei Flanken. Auch wo die Wortkunst innerlich Bilder sieht, liebt sie Symmetrie: Christus zwischen den Schächern („drei Kreuze“), Christus zwischen Maria und Johannes! Auch wenn wir auf einer Wand nur zwei Bilder oder an ihr nur zwei Stühle symmetrisch anord-



nen, so haben wir das Dritte mit eingerechnet: die Mitte des Abstandes. Wir können sie betonen, aber wir müssen es nicht. Auch unbetont ist sie da, nur anders, nur mit anderer Wirkung. Immer wieder wird Gesetz zur Wirkung! Schon das eine Beispiel würde genügen. Aber auch der Goldene Schnitt z. B., bei dem sich der größere Teil zum kleineren verhält wie das Ganze zu ihm selber — eines der schönsten Geheimnisse der Ganzheit überhaupt —, ist zugleich in der Kunst wirksam und in der Natur (so bei den Insekten). Ein gemeinsames Baugesetz!

Form gibt es also auch außerhalb des vom Menschen erst Geschaffenen. Es gibt „Kunstformen der Natur“. Es gibt also auch Naturformen der Kunst. Schneeflocken sind wundervolle „Ornamente“, und sind doch weder vom Menschen geschaffen, noch gar zum Schmucke geeignet. Sie sind Natur, sie sind durch Gesetze entstanden, denen die Physik nachgeht, die sich nicht um die Kunde vom Menschen bemüht. Die Kunstbetrachtung aber, die dieses tut, fragt nun danach, wie und warum der Mensch formt und warum er vielleicht sogar in großem Maßstabe bauen kann, was die Natur oft gerade in dem kleinen zu geben liebt. Schon die bescheidenste mikroskopische Beobachtung zeigt uns Formen, die erstaunlich an vom Menschen geschaffene anklagen. Die Welt der Kristalle, zu der auch die Schneeflocke gehört, liefert nicht nur ornamentale, sondern vorzüglich Bau-Formen, namentlich Zentralbau-Formen von erstaunlicher Architektonik, mindestens Tektonik. Die Lehre von den Kristallen kennt 32 Grundformen der



Symmetrie! Jede Schneeflocke ist ein Sechseck, und man hat Tausende davon feststellen und abbilden können! Die Natur hat sie gebildet nach Gesetzen, die sie einfach hat und die der Mensch in der Mathematik beschreiben und durchdenken kann. Die Kristallwelt liefert Bauformen.

Die Baukunst liefert ebenso Kristallformen. Der Baukünstler hat sie nicht von der Natur entlehnt, er hat sie offenbar wie die Natur, mehr noch: sagen wir gleich, er hat sie als Natur hervorgebracht. Die Formen seines baulichen Denkens sind gleichsam eine zweite natürliche Welt des Anorganischen, eine mineralische und Gesteins-Welt des schaffenden Geistes. Kann es ein Zufall sein, daß die Baukunst wohl doch auch die innerlich älteste der großen Künste ist, so wie das Anorganische dem Organischen gegenüber eine ältere Welt? Schon in der Welt der Atome herrschen Gesetze der Tektonik.

Die Kleinkunst der Ornamentik ist in der Architektonik mitenthalten, entwickelt sich an ihr, aber auch neben ihr. Sie kann Naturdarstellung mitverwerten, aber sie muß es keineswegs. Auch sie besitzt zahlreiche Formen, die in der Natur oft ganz versteckt vorkommen. Solche Formen ragen aber auch in die pflanzliche Welt hinüber, und nicht nur so weit, als die pflanzliche Welt selber noch kristallähnliche Formen hervorbringt — wie schon in dem wunderbar regelmäßigen Gebilde eines Baumquerschnittes oder in der sternförmigen Anordnung eines Blütenkelches. Es gibt da auch freiere Formen, die immer noch auffallende Ähnlichkeit mit Kunstformen besitzen, so „Bischofsstäbe“, die dem ersten Blicke wie



gedrechselt und geschnitzt von Menschenhand erscheinen. Überwiegend sind es doch die gegenstandslosen Künste des Sichtbaren, die so deutliche, uns überraschende Naturformen hervorbringen. Je mehr wir in die freiere Welt des Plastischen und gar des Malerischen steigen, desto weiter bleiben die unbedingten Ähnlichkeiten mit der Formenwelt der Natur zurück. Hier wird meist erst Absicht die Ähnlichkeit schaffen. Die Formen des mehr Verharrenden in der Natur sind allgemein verwandt denen des Architektonischen, Tektonischen und gegenstandslos Ornamentalen. Dabei kann gewiß auch die Baukunst organisch bewegtere Formen schaffen, wird es jedoch nur in Spätzeiten tun.

Das Ornament selber kann — wie das Zeitalter der Völkerwanderung bis zu seiner letzten Krönung, dem spätwikingischen Ornamente, zeigt — Formen, die der Erscheinungswelt schon einmal nahe waren, dieser Nähe berauben und dadurch wieder ihren Bewegungsgehalt steigern. Dabei kann geradezu eine Musik der Linien entstehen, bis zur verwickelten Form der Doppel- und der Spiegelfuge. Hier stehen wir dem Tektonischen ferner. Das Auge, das nicht Bilder aufnimmt, erlebt reine Linienbegegnungen: Bewegungen. Es können also Formen der Bewegung auf geradezu wunderhafte Weise im räumlich verharrenden Kunstwerke eingeborgen sein. „Bewegung“ kommt von „Weg“; jeder Weg ist Raum, aber er kostet Zeit; in jeder Bewegung ist Zeit bestimmend enthalten. Der Künstler kann, weil er Zeichen und Sinnbilder gibt, Bewegung auch im räumlich Unbewegten darstellen. Er kann es aber, weil jede Form ein



Weg ist, den die Kunst zu gehen befiehlt. Sie sagt: so sollst du gehen, tasten, sehen. Form ist eine Zumutung. Daher auch der leidenschaftliche Widerstand gegen Kunst, der man sich nicht unterwerfen, mit der man nicht gehen will. Man sagt dann gerne: „Ich kann nicht mit“!

#### Von der Beobachtung an Formgesetzen

Daß die Form in der Kunst ein gutes Gefäß der Seele ist, das beruht jedenfalls auf Gesetzen. Diese Gesetze wurzeln tief im Innersten der Natur und wiederholen sich frei, ungefragt, notwendig im schaffenden Menschengeiste. Gesetz ist in jeder Form. Gesetzlose Kunst wäre Narrentum; es gibt keinen Freibrief dafür. Seine Freiheit gegenüber der Natur hat der Künstler, wo er sie echt beansprucht, nur darum, weil auch in ihm selber Natur wirkt. Er hat sie also von daher, woher auch sein Gesetz stammt.

Vom Gesetze läßt sich vieles erfahren, durch Harmonielehre, durch Poetik, und durch das, was gegenüber bildender Kunst solchen entsprechen muß: Erforschung der mathematischen Gesetze, deren sich der Künstler bedient, Erforschung der Farben, überhaupt alles Gegebenen in der gestaltbaren Sichtbarkeit. Daß die musikalischen Intervalle auf physikalischen Tatsachen, auf klaren Verhältnissen der Schwingungszahlen beruhen, ist bekannt. Musikalisch ist, wer Terzen, Quarten, Oktaven usf. als solche hört. Daß er damit mathematische Verhältnisse hört, rein physikalische und zugleich rein geistige, jenseits alles Tierhaften gelegene Beziehungen,



das braucht er nicht zu wissen. Daß ihm die Oktave gleichklingend erscheint, weil die höhere die doppelte Schwingungszahl hat, das braucht selbst der größte Musiker nie erfahren zu haben. Entscheidend ist, daß er danach handelt. Wo es klingt, da ist Gesetz.

Die Beobachtung kann sehr vieles über die Anordnung erkennen. Das Letzte bleibt doch Geheimnis des Erlebens und also unberechenbar trotz voller Wirklichkeit: warum gerade diese Tonfolgen, diese Akkorde, diese Rhythmen, also diese Ordnungen von Schwingungszahlen, das Unvergleichliche in unserer Seele entzünden, die Größe eines Bach oder auch nur den Wohlklang eines einfachen Liedes in sich tragen. Über den Bau läßt sich vieles erspüren, der Reiz bleibt Geheimnis der Schöpfung, die sich durch die Kunst noch einmal als unabhängige zweite Welt vollzieht.

Was für die Musik gilt, das gilt auch für die bildenden Künste, besonders deutlich für die „nichtabbildenden“. Wo auch deren Formen, etwa in der Baukunst oder Ornamentik, denen der wirklichen Natur sehr ähnlich sehen, da beruht dies — wir wollen es lieber zu oft gesagt haben — ganz überwiegend nicht auf Absicht oder Wissen der Künstler, sondern darauf, daß das große Geheimnis aller Schöpfung sich in ihnen selbständig wiederholt. Nicht Nachahmung, sondern unmittelbares Wirken der Natur erzeugt die Ähnlichkeit. Dieses Wirken aber können wir so wenig erfassen wie Gott selber.

Möglich dagegen, also nötig und sehr lehrreich ist es immer, solcher Gesetzlichkeit so weit nachzugehen, als



man irgend kann. Lehrreich ist in hohem Maße die Frage nach dem Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen. Man kann sie beantworten. Man kann gerade unverbildeten, von Stilnamen nicht geplagten Empfänglichen sehr gut klarmachen, inwiefern ein mittelalterlicher Kirchenraum sich ganz anders zusammensetzt als einer der Spätzeit — schon dies, daß er sich zusammensetzt. Man kann schnell, schon am Grundrisse, begreiflich machen, daß das Langhaus oder das Querhaus einer Basilika aus einer Folge einander ganz gleicher Teile besteht, der Joche oder Traveen. Jedes dieser Joche enthält Vertreter aller wesentlichen Teile des Gesamtaufbaues, der Arkade, des Mittelgeschosses, des Lichtgadens. Das Nebeneinander dieser unter sich gleichen, in sich selber aber aus sehr Verschiedenem zusammengesetzten Formgruppen, dieses Nebeneinander in Grundriß und Aufriß, bedingt zugleich ein rhythmisches Nacheinander im Raumerlebnis. Das zu erkennen, ist wichtiger als die Unterscheidung zwischen romanisch und gotisch; und auch wenn man zu dieser vordringt, die ja nicht sinnlos, nur schwierig und nicht unumstritten ist — würde man nicht mehr davon haben, hier und da an romanischen und gotischen Bauten der gleichen Zeit das zu erkennen, was an ihnen grundsätzlich ähnlich ist, als gewisse Unterschiede der Einzelformen, die eine zu äußerliche Formerfassung in ihrer Bedeutung übertreiben wird? Man kann von da aus verstehen, warum eine spät- oder nachmittelalterliche Halle wie der herrliche Chor der Nürnberger Lorenzkirche so völlig anders wirkt: weil hier das Ganze vor seinen Teilen da ist und



nicht erst durch sie, weil hier die Joche bis fast zur Unkenntlichkeit in das Ganze eingeschmolzen sind.

Man würde zeigen können, daß ähnliche Unterschiede aber auch ein Bild des früheren 14. Jahrhunderts von einem um 1500 gemalten absetzen, ja, daß schon im späteren 14. Jahrhundert der Wittingauer Meister — gegenüber dem Hohenfurther — einen Umschwung in dieser Richtung vollzieht, daß das Ganze zu seinen Teilen um 1500 sich herrscherlicher verhält als einige Jahrhunderte früher, und daß dabei trotzdem die Teile dem Ganzen verwandte kleine Ganzheiten sein können. Man kann beweisen, daß in Michelangelos St. Peter, im Gegensatz zu jenem des Bramante, die Übermacht des Ganzen über seine Teile noch deutlicher wird, und daß im echten Barock vollends diese Herrschaft bis zur Despotie, bis zur Unverständlichkeit des Einzelnen ohne das Ganze, zur Verständlichkeit des Teiles erst durch das Ganze gesteigert wird. Man kann beweisen, daß diese Steigerung der Ganzheitlichkeit sich auch von Dürer zu Rembrandt hin vollzogen hat. Vor Originalen zu zeigen, bei einiger Vorstellungskraft schon in Gedanken auszuführen: man decke auf einem Dürerschen Bildnis alles zu bis auf ein paar Quadratcentimeter, die menschliches Haar bedeuten, und ebenso bei einem späten Rembrandt. Man sieht dann, daß bei Dürer noch immer die Vorstellung „menschliches“ Haar deutlich bleibt, daß also der Teil ein klares Leben besitzt, auch ohne das Ganze. Bei Rembrandt dagegen ist ein zunächst sinnloser Farbfleck da, der erst, wenn das Ganze aufgedeckt ist, also erst aus dem Ganzen, verständlich wird. Dies ist leicht



zu zeigen, und es handelt sich um zweifellose Tatsachen der Formgesetze, die von gewandeltem Willen verschieden gehandhabt wurden. Man erkennt dabei auch noch ein wichtiges Gesetz aller, besonders deutlich der spätzeitlichen Malerei: das Detail der Form unterscheidet sich auffallend stark vom Detail des Gegenstandes — was nur möglich ist, weil auch das Ganze der Form etwas völlig anderes ist als das Ganze des Gegenstandes.

Lehrreich ist es, zu zeigen, daß in aller starken Kunst das Einzelne nicht Zutat, sondern Ergebnis des Ganzen ist, bauliches Ornament Ergebnis des Raumes, Stil überhaupt Wesen und nicht Zutat. — Lehrreich ist die Frage nach den Verhältnissen, nach dem gleichseitigen Dreieck, nach dem Goldenen Schnitt usw. Lehrreich ist die Unterscheidung zwischen Reihe und Gruppe: die Stützen der altchristlichen Basilika sind Reihen, die Joche der mittelalterlichen sind Gruppen. Was spricht daraus?

Lehrreich muß naturgemäß gegenüber aller bildenden Kunst vor allem anderen die Frage sein: welche Mathematik steht dahinter? — Mathematik ist immer darin, in jedem Werke, auch in jedem Stile eine andere. Wer darauf achtet, der kann leicht feststellen, daß die Formenwelt des Rubens, des sogenannten Hochbarock überhaupt, mit einer höchst verwickelten höheren Mathematik rechnet, daß dagegen ein Vermeer van Delft sich ausgesprochen der Formen niederer Geometrie bedient. Infolgedessen erinnert innerhalb der Rubensschen Amazonenschlacht so gut wie keine einzige Form an den rechteckigen Rahmen, der selber ein Gebilde der niederen Geometrie ist. Die Binnenform ist also der Rah-



menform scharf entgegengesetzt. Bei Vermeer dagegen sind entscheidende innere Formen des Bildes dem rechteckigen Rahmen in hohem Maße verwandt, denn auch sie entstammen der niederen Geometrie und bilden zahlreiche Parallelen zu den Rahmenleisten. Der Erfolg solcher vergleichenden Feststellung ist, daß man klarer erkennt, warum die Amazonenschlacht so leidenschaftlich bewegt, das Bild des Vermeer so eigentümlich still wirkt. Offenbar wirken Formen höherer Mathematik zeithaft, also bewegt, Formen der niederen raumhaft, also zuständlich. Rahmenverwandte Formen bewirken offenbar Beruhigung, rahmenfremde — schon durch den Gegensatz — Erregung. Leicht läßt sich auch erweisen, daß im Hochbarock Rubensscher Prägung bewegte Handlungen gern im Vordergrund spielen, im Stile des Vermeer dagegen die an sich stillen Szenen oft in den Hintergrund gerückt, auch Figuren gerne nur vom Rücken her oder nur im Spiegel gezeigt werden. Bilder dieser Art gewinnen eine schweigsam beredte Mittelbarkeit. Das letzte Geheimnis sind solche Erkenntnisse sicherlich nicht, aber eine gewisse Klarheit über die Bedeutung von Mathematik und Gesetz für die Form wird schon gewonnen. Die Wendung vom Barock zum Klassizismus in der Goethezeit kann man dahin verstehen, daß eine höchst verwickelte Mathematik um eines neuen Ausdrucks willen einer bewußt höchst einfachen geopfert wird. Man erkennt dies ebenso, wenn man die Pariser Madeleine mit Vierzehnheiligen, als wenn man einen J.-L. David mit einem Watteau vergleicht oder einen



Wilhelm Kobell mit einem Maulpertsch oder einen Schadow mit einem Permoser.

Man kann dabei auch feststellen, daß etwas wie Vierzehnheiligen außerhalb der deutschen Kunst nicht vorkommt, in der deutschen dagegen viele Verwandte hat und also für diese ebenso bezeichnend sein muß, wie etwa für die französische die klassischen Kathedralen von Chartres bis Reims, die in Deutschland nicht vorkommen. Man erkennt durch geschichtlichen Vergleich auch noch etwas vom Wesen der Völker. Und auch das ist wichtig. Auch Völker sind zwar geworden und vergänglich, aber dennoch etwas wie Formen der Natur. Die Erkenntnis ihrer Artungen ist rein wissenschaftlich ein Ziel, denn Wissenschaft will unterscheiden — nur dann kann sie zusammenfassen. Es ist zudem das Schöne an der Kunst des Abendlandes, daß bei aller Gemeinsamkeit des Grundklanges eine Vielfalt der Stimmen da ist, wie sie so reich wohl doch sonst nirgends vorkommt. Die Musiknähe mindestens aller späteren deutschen Kunst bezeugt sich darin, daß auch die deutsche bildende Kunst dem Zeithaften der Musik näher zu stehen scheint als etwa jene der Franzosen. Offenbar sind die Deutschen nicht zufällig das Volk der alten Graphik und der neuen Symphonie, so wie die Franzosen nicht zufällig jenes der alten Kathedrale und der neuen Malerei sind.

Die Verständlichkeit der Kunst von Volk zu Volke, ja von Landschaft zu Landschaft wird übrigens durch natürliche Gegebenheiten etwas eingegrenzt, und auch da sind es die verschiedenen Gesetze, die verschieden



wirken. Wie stark ist der Unterschied schon zwischen venezianischer und mittelitalienischer, innerhalb dieser wieder zwischen florentinischer und umbrischer Kunst, oder zwischen schwäbischer und fränkischer, normannischer und provenzalischer! In der umbrischen und der schwäbischen Malerei spielt die Farbe, in der florentinischen und der fränkischen die Zeichnung die größere Rolle. Raffael gegen Michelangelo, Holbein gegen Dürer, ja schon Duccio gegen Giotto! Dort mehr Zustand, hier mehr Handlung, dort mehr Erregung, hier mehr Ruhe. Augsburg gegen Nürnberg, Venedig gegen Florenz — Unterschiede im Deutschen, im Italienischen selber! Es sind selbstverständlich nur Unterschiede der Äußerung. Aber Unterschiede der Auffassung entsprechen ihnen. Natürlich ist einem Schwaben die fränkische, einem Provenzalen die normännische Kunst nicht unverständlich — aber sie ist doch nicht seine Kunst, und in gewissen Fällen, wo die innere und auch die äußere Entfernung allzu groß wird, kann wirkliche Unverständlichkeit eintreten, die erst durch geistige Arbeit überwunden werden muß. Die großartige ostasiatische Kunst, die wir heute bewundernd anerkennen, ist bei uns noch im 18. Jahrhundert wie etwas leicht Komisches empfunden worden. Der China-Kenntnis ging die „Chinoiserie“ voraus.

Zuletzt bleibt jedoch den bildenden Künsten, ebenso wie der Musik, oberhalb aller Unterschiede der Zeiten und der Völker, ein gemeinsames Vorrecht an Verständlichkeit gegenüber der Dichtung: sie sind frei von der Notwendigkeit der Übersetzung, denn sie wenden sich



unmittelbar nicht an den Geist, sondern an die Sinne, sie sind einsprachig. Ihre Gesetze lassen sich deutlicher aufspüren als jene der Dichtung. Spürt man diesen nach, so gewinnt man Erkenntnis nicht nur der Geschichte, sondern vor allem der Form.

Das Letzte erkennt man immer noch nicht, aber manches wird besser verständlich. Wir nennen den Meister genial, dessen Formen so echt und unwillkürlich aus ihm aufsteigen, so rätselhaft und so selbstverständlich zugleich, wie die große Natur selber schafft. Wir nennen aber die Form erst dann gelungen und vielleicht sogar groß, wenn sie voller Gesetz ist. Nur dann verwahrt sie im gefäßhaften Zeichen mit vollendeter Bannkraft zugleich unser Herrentum — als der einzigen Wesen mit schöpferisch sendenden Sinnen — und unsere Abhängigkeit — als der einzigen Wesen, die sie wissen. Sie bannt vielleicht Gemeinschaftserlebnisse, sie bannt vielleicht Einzelerlebnisse, vielleicht Dauergefühle und vielleicht flüchtige Eindrücke; sie bleibt immer die Ausendung einer geheimnisvollen Naturkraft in uns. Diese Kraft ist gar ungleichmäßig verteilt unter den Menschen, von der Armseligkeit bis zum erhabensten Reichtum verschieden, auch im Einzelnen nicht immer gleich stark, eine Last für den, dem sie gegeben, zugleich das größte Glück, das Menschen kennen mögen — und immer ein Geheimnis. Jedes echte Kunstwerk ist voller Geheimnis. Geheimnislos ist nur die dürftige Abschrift, die der stillose Stilfeind für das Eigentliche nimmt und so ungerne vermißt. Geheimnisvoll bleibt das Große in der Kunst. Ein letztes Geheimnis bleibt der Trieb zur Form, selbst



wenn wir ihn am Ende doch noch als einen unbewußten Kampf gegen den Tod auffassen dürften — geheimnisvoll deshalb, weil er das Leben selber ist, die Natur selber, und weil die Natur, weil alles Leben im tiefsten Grunde Geheimnis bleibt. Würde nicht auch das Wesen der Gene, der Erbmassenträger nach neuer Forschung, nur noch immer geheimnisvoller, wenn wir sie auf der Glasplatte liegen sähen, mikroskopisch wahrnehmbar? Da liegen die Gene — und aus dem einen könnte ein Goethe werden, aus dem anderen ein Idiot. Wäre nicht über alle „Klarheit“ dieses Eindrucks hinaus vor allem dieses klar, daß wir nur noch näher vor einem Rätsel stehen und daß wir durch die Nähe nur noch besser sehen, wie groß es ist? Alles Wissen führt nur zu noch höherem Staunen vor dem Unerforschlichen.

#### DIE DICHTUNG UND DIE TECHNAI

Die bildenden Künste und die Musik sind einsprachig. Die Dichtung ist es nicht. Was kann das zu bedeuten haben? — Der griechische Sprachgebrauch nennt auch die Dichtung eine techne. Dennoch möge es erlaubt sein, hier einmal in bewußter Verabredung nur Baukunst, Plastik, Malerei und Musik als technai engeren Sinnes zusammen zu fassen. Diese vier nämlich haben der Dichtung gegenüber etwas entschieden Gemeinsames: sie sind darstellende Künste im eigentlichen Sinne — die Dichtung ist eine vorstellende. Das will sagen: jene vier arbeiten, anders als die Dichtung, mit unseren äußeren Sinnen ganz unmittelbar. In jeder von ihnen werden unsere äußeren Sinne zu innerlichen Sendern. In der



Baukunst sind es die Ortsbewegung, das Tasten und das Sehen, in der Plastik das Tasten und das Sehen, in der Malerei ist es das Sehen allein, und in der Musik ist es das Hören. Alle technai arbeiten mit den vier Dimensionen unserer Wirklichkeit, Höhe, Breite, Tiefe und Zeit. Sie alle dringen gewiß in die ganze Seele des Menschen ein, aber sie brauchen gleichsam ein Schlüsselloch, einen Sinn, durch den sie eindringen (einen oder mehrere). Sie sind einseitiger, einsinniger als die Dichtung. In jeder von ihnen entstehen für unsere äußeren Sinne neue Wirklichkeiten, die in der allgemeinen Wirklichkeit neben allen Erscheinungen der Natur selber stehen, sichtbar-greifbare Gegenstände und hörbar-fühlbare Ereignisse voller echter Wirklichkeit, eine zweite Natur, nach Gesetzen der Natur neu gestaltet. Alle technai vermehren die Wirklichkeit, und die Baukunst verändert sogar das Antlitz der Erde. Die Dichtung allein, sie als einzige aller Künste, arbeitet mit keinem unserer äußeren Sinne unmittelbar, dafür aber mittelbar mit allen. Sie vermehrt nicht die Wirklichkeit und sie verändert nur unseren Geist. Sie steht gleichsam in der Mitte unseres Seins, sie strahlt auf das ganze äußere Leben wie auf das innere aus, auf alles Naturgeschaffene wie auf alles vom Menschen Geschaffene. Nichts davon bringt sie selber hervor, nichts Gebautes, Gebildnertes, Gemaltes, nichts musikalisch Wirkliches entsteht durch sie — aber alles das, die Werke der Kunst nicht anders als die Werke der Natur, alles das wird von ihr in der inneren Vorstellung durchstrahlt. Sie macht auch alles äußere, alles sinnenhafte Leben zum inneren Erlebnis.



Ihr Mittel, das Wort, bemächtigt sich alles Sichtbaren wie alles Hörbaren, alles Natürlichen wie alles Künstlerischen, aller äußeren Wirklichkeit ebenso wie der inneren Wirklichkeit der Gefühle, der Willensregungen, der Gedanken, ihrer aller ohne jede Ausnahme — insofern ist sie die überhaupt stärkste aller Künste —, ihrer aller aber auch nur in der inneren Vorstellung — insofern könnte man sie auch die schwächste nennen. Indessen, es handelt sich in keiner Weise um eine Frage des Wertes, sondern ganz ausschließlich um eine der Art. Wer diese Grundtatsache — das Fehlen einer in die Natur selber hineingestellten neuen Wirklichkeit in den Werken der Dichtkunst — einmal zu Ende denkt, der wird auch begreifen müssen, warum es schwierig ist, Dichtung in eine Gesamtschau der Künste ebenso einzuordnen wie unsere vier technai. Er wird vor allem begreifen müssen, warum dies auch garnicht nötig ist. Dichtung lebt, wie aller Geist, gleichsam beobachtend jenseits jener vier Dimensionen, innerhalb deren aller anderen Künste Werke leben. Darum ist sie auch an die Gesetze des Dimensionsverlustes überhaupt nicht gebunden.

Bi den bluomen er wol mac  
tanderadei  
merken wa mir z'houbet lag.

Das ist um 1200 gedichtet! Der Abdruck eines zarten Mädchenkopfes auf Blumen im Grase! Für die bildende Kunst um 1200 ist er überhaupt nicht vorhanden. Diese



könnte ihn nicht darstellen, und sie will es auch garnicht. Das Leben selber aber kannte ihn, und Walther von der Vogelweide konnte ihn in der inneren Vorstellung der Dichtung hochrufen, unbeschwert durch die stilbildenden Vorgänge in jenen Künsten, die mit unseren äußeren Sinnen arbeiten. Er sah ihn nicht mit den Augen der bildenden Kunst seiner Zeit; er sah ihn genauso, wie wir ihn auch heute sehen. Das Bild war zeit- und also stilunabhängig für ihn. Der Stil lag nicht in der äußeren Erscheinung, sondern in der inneren Vorstellung. — Die innere Vorstellung Dantes enthält Raumträume, Raamtiefen in einem Maße, wie es die Malerei allenfalls im Zeitalter des Rubens erreicht. Giotto dagegen, Dantes Zeitgenosse, hat wohl flache Reliefkästen, aber keine Tiefräume — und doch haben die Pinien zu seiner Zeit nicht anders im Raume gestanden als heute und auch nicht anders ausgesehen. Dies heißt nicht etwa, daß die Dichtung der Malerei vorausginge. Es heißt nur, daß sie von der Stilbildung, die in den schöpferischen Sendungen unseres Gesichtssinnes waltet, unabhängig ist.

Wie mache ich einen Baum dem äußeren Auge sichtbar? Diese Frage fällt für den Dichter aus. In der bildenden Kunst erzeugt sie eine Reihe der erstaunlichsten Wandlungen und hat eine reiche Geschichte. Ein Baum ist für die bildende Kunst der karolingischen Zeit (noch für die ottonischen Hildesheimer Bronzetüren von 1015) eine sinnbildliche Ranke, ein Stenogramm, er ist eine Gebärde, die nur ganz ferne Berührungspunkte mit dem Aussehen eines wirklichen Baumes besitzt.



Noch bei Giotto sind Baum und Berg vor allem Gebärden-träger. Für die Kunst um 1400 ist der Baum bereits ein Gewächs der Natur und ein Teil des Waldes; für Jacob Ruysdael ist er nicht nur dieses, sondern ein schicksal-beladenes Lebewesen mit einer ganzen Lebensgeschichte; auch für C. D. Friedrich ist er es. Für den jungen Menzel ist er wesentlich ein Empfänger und Träger von Licht und Schatten, wobei das Schicksalhafte bereits zurück-tritt; für den französischen Impressionisten des 19. Jahr-hunderts ist er vollends ein duftiges Gespinst aus Netz-hauteindrücken. Welche Wandlungen da, wo der Baum etwas sinnlich Sichtbares ist, wo seine Erscheinung selber erst ein Problem werden muß, um es dann in immer neuer Fassung zu bleiben! Für den Nichtkünstler der karolingischen Zeit hat der Baum nicht anders aus-gesehen als für den Nichtkünstler von heute — und für den Dichter als Dichter auch nicht. Nie war er ihm eine Ranke oder ein bloßer Gebärden-träger. Auch der bil-dende Künstler der Frühzeit besaß natürlich in seinem lebendigen Auge die volle Wirklichkeit des Baumes und kann seinen eigenen Apfelbaum nicht weniger nahe empfunden haben als ein heutiger Besitzer. Für seine Kunst aber schied der Baum als Naturform aus, inner-halb ihrer Grenzen war er geradezu nicht formwürdig. Für den Dichter bestand keine ähnliche Grenze. Für ihn war der Baum keine Aufgabe einer schöpferischen Selbstdarstellung durch äußere Sinne; er war und blieb ein Baum, ob man ihn beschrieb oder nicht, und nur darin wandelte er sich — freilich mit gewaltiger Bedeu-tung — für die Dichtung. Die Landschaft in der Odyssee



ist mit den Augen gesehen, die alle Menschen aller Zeiten haben, so erlesen, so stilvoll, so wiederholungsreich selbst die Darstellung im Worte ist. Die griechische Malerei der gleichen Zeit jedoch (nach neuester Ansicht also die des 8. Jahrhunderts v. Chr.) dachte nicht daran, das Leben des Wassers so darzustellen, wie es die Dichtung vorstellt! Das homerische Meer riecht uns nach Salz, es ist landschaftlich empfunden — die Malerei der gleichen Zeit denkt nicht daran, das Meer als echte Landschaft anzuschauen; sie gibt höchstens ein Linienzeichen für Wellen und vertraut es dann getrost jener inneren Vorstellung an, von der die Dichtung immer ausgehen muß; sie verweist auf das natürliche Feld der Dichtung, das ganze Leben. Sie schreibt beinahe, sie ist wesentlich Zeichnung, und Zeichnung ist Zeichengebung engsten Sinnes, sie steht der Schrift nahe (Bilderschrift!). Landschaftsdarstellung für das Auge dagegen ist ein Stadium in der Ausbildung unserer Sinne zu schöpferischen Sendern. Bei uns neueren Abendländern hebt es wesentlich seit dem 14. Jahrhundert an, damit, daß die Malerei im engeren Sinne malerisch wird.

Die Geschichte der Dichtung vollzieht sich natürlich niemals ohne Beziehung zu den *technai*. Die Dichtung ist diesen jedes Mal durch Zeitfarbe verwandt, sie ist ihnen auch stilistisch verwandt, sie kann starke Einflüsse von ihnen erfahren, sie kann auch auf jene ihre eigenen Einflüsse aussenden. Sie liest die Dinge dieser Welt dabei sehr verschieden aus, und diese Auslese ändert sich immer — aber das Aussehen der Dinge ändert sich einfach deshalb nicht, weil es garnicht gezeigt



wird. In den technai ist die Geschichte eines Baumes die Geschichte eines immer wieder neuen Zeichens; in der Dichtung ist sie die Geschichte eines immer gleichen Lebewesens in seinem immer höchst verschiedenen Anteil am Innenleben.

Alle Künstler der technai sind ursprünglich Handwerker. Sie sind es auch im gesellschaftsgeschichtlichen Sinne immer gewesen, bis zu den auflösenden Erscheinungen der letzten Jahrhunderte. Man darf dies sogar daran spüren, daß der abendländische Geburtsadel in den technai verhältnismäßig selten vorkommt, in der Dichtung aber recht häufig. Dies gilt schon für die Ritterdichtung und noch für Byron, Kleist, Platen, Eichendorff, Novalis, Arnim. In den Werken der technai wirken mathematische Gesetze. Zwischen die Erscheinungen der Natur stellen sie ihre eigenen, als Gegenstände der bildenden Kunst, oder sie schicken sie hinein, als Ereignisse der Musik. Ihre Meister brauchen in einem ganz anderen Sinne Technik als die Dichter. Sie haben Werkstätten, während die Werkstatt des Dichters das ganze Leben ist. Darum wohl auch vererben sich die Begabungen im Mannesstamme, genauso wie die väterliche Werkstatt. Für die Musik gilt die „Werkstatt“ freilich mehr in übertragenem Sinne; aber das Haus Johann Sebastian Bachs z. B. war wirklich eine Art Musikwerkstätte, ähnlich dem Hause des Urvaters Tischbein. Wie dort alle Kinder malten oder zeichneten, so trieben hier alle Musik — unter dem Vater! Darum wohl zeigt das Lexikon der bildenden Künstler zahlreiche Fälle, wo acht oder zehn oder noch mehr Meister des gleichen



Mannesstammes vorkommen. Darum gibt es Baumeister-, Bildner-, Malerfamilien in großer Fülle, darum ebenso Musiker-Familien; darum gibt es die Bachs ebenso wie die Vischers oder die Tischbeins oder die Füßlis oder die Geßners. Dichterfamilien in diesem Sinne scheint es dagegen nahezu gar nicht zu geben. Für die Dichtung sind vielmehr, wenn schon die gleiche Familie vorkommt, die Geschwisterpaare bezeichnend, die Schlegels, die Brentanos, die Huchs, die Manns, die Seidels, die Hauptmanns, die Jüngers. Technai scheinen sich tatsächlich sehr gerne im Mannesstamme zu vererben, Dichtung aber scheint in jedem, auch dem tiefsten Sinne, eher von den Müttern zu kommen („Vom Mütterlein die Frohnatur und Lust zu fabulieren“). Es gibt in der Geschichte der Dichtung wohl kaum Beispiele wie das Vater-Sohn-Paar Filippo-Filippino oder die beiden Holbeins oder die beiden Peter Vischer. (Vater und Sohn Dumas sind eine große Ausnahme, aber keine großen Dichter.) Handwerk ist erblich, Werkstätte ist erblich, technai sind erblich. Dichtung schießt immer wieder unerwartet hervor — von den Müttern her — und versinkt immer wieder ebenso plötzlich — zu den Müttern zurück.

Gewiß sind Geschwisterpaare auch Kinder eines Vaters. Sie sind aber auch Kinder einer Mutter, einer nur — was Vater und Sohn, Großvater und Enkel, Urgroßvater und Urenkel des gleichen Mannesstammes ja nicht sind. Übrigens ist das Dichten selber als künstlerische Eigen-tätigkeit genau diejenige, die unter den weiblichen Kunstbegabungen die bisher jedenfalls höchsten Erscheinungen erzeugt hat. Wir kennen zwar genug Frauen.



in der bildenden Kunst, auch sehr tüchtige, aber keine von allen in den technai schaffenden Frauen hat bisher die hohe Stufe erstiegen, auf der seit der großen Sappho immer wieder Dichterinnen stehen konnten. Dagegen scheint in Architektur und musikalischer Komposition die echte Größe dem Mannesstamme ausschließlich vorbehalten. Schaffensgeschichte der Baukunst und der Tonkunst läßt sich tatsächlich schreiben, ohne den Namen einer Frau zu erwähnen — Geschichte der Dichtung niemals.

Bei den Frauen ist durchschnittlich wohl das Verhältnis zwischen den allgemein menschlichen Anlagen, zwischen der Welt der Gefühle und der Welt des Verstandes, etwas ähnlicher jenem beim Kinde: dem gesunden nämlich, dem genialen nämlich! Der Mann behält den Vorrang des Träumerischen, des Schöpferischen, der Phantasie, selbst bei stärkster Entwicklung des denkenden Geistes, nur dann, wenn er genial ist. Nur dann nennen wir ihn überhaupt genial, auch ohne Überlegung. Der „Normalmensch“ entwickelt selbst einen geringeren Verstand doch immer noch auf Kosten jener Urgebiete des schöpferischen Traumes, aus denen alles Große der Kunst quellen muß und von denen er selber als Kind wenigstens etwas mehr besaß. Auf Ausstellungen von Kinderzeichnungen können ganze Schulklassen als genial erscheinen. Aber diese Genialität — ist sie nicht die eigentliche Normalität? — pflegt sich bei den meisten mit der Kindlichkeit zugleich zu verlieren. Dagegen wirken geniale Männer fast immer als Kinder — im schönen Sinne. Darum ist auch das „Natu-



rell der Frauen“, wie Goethe sagte, „so nah mit Kunst verwandt“. Goethe fand es ebenso der Natur verwandt; das widerspricht sich nicht. Die angeborene und weniger leicht zerstörbare Allgemein-Genialität der Frau erweist sich dauernd im ganzen Leben. Sie bringt darum auch echte Herrscherinnen hervor, Elisabeth, Katharina, Maria Theresia! Diese allgemeine, von keiner Technik abhängige Genialität ist aber auch die des Dichters. Das ganze Leben ist sowohl seine Werkstatt als sein Stoff. Diese Gleichsetzung von Stoff und Werkstatt ist nur ihm gegeben. Von allen Künstlern braucht er am wenigsten Mathematik und Handwerk. — Daß es ein paar auffallende weibliche Begabungen auch in der Mathematik gibt, ist dabei ebenso sicher, wie die fast als Regel vorkommende Begabung der Frau, ihr Heim einzurichten — was sich schnell zu Kunstgewerbe und Innenarchitektur entwickeln kann, wo Frauen ohne weiteres sich besonders begabt erweisen. Ebenso nähert sich bei aller künstlerischen Wiedergabe die Fähigkeit der Frau durchaus jener des Mannes. Hier bildet ihre Einfühlung, ihre stärkste Tugend, ihre empfangende und weitergebende Liebe, den tragenden Untergrund.

Dichtung geht fast grenzfrei in Denken über. Die Technai selber und ihre Werke, sogar die Dichtung selber und ihre Werke — das alles kann die Sprache schildern, und die Sprache ist das Element der Dichtung. In dem gleichen Elemente, das die Dichtung verwendet, kann darum auch ihre eigene Geschichte besonders bequem geschrieben werden. Die Sprache ist das Element des Denkens ebenso wie der einfachsten außerkünstle-



rischen Mitteilung. Sie kann es sein, da sie nichts unmittelbar gibt, da sie alles nur „suggeriert“. Sie fließt dauernd hin und her zwischen hoher Kunst und Gewöhnlichkeit. Die Kunstform muß sich aus dem allgemeinen Mittel Sprache erst erheben; Gesang ist schon Form. Die Sprache braucht gleichsam Schwungfedern, und man kann beobachten, was geschieht, sobald ein Flügelschlag zu lange aussetzt. Dann sinkt sie sofort in ihr allgemeineres Wesen ab, das der gewöhnlichen Mitteilung, das des Verkehrs. Sie braucht dann nicht schlechte Kunst zu bringen, sie wird nur Nichtkunst. Darum kann dieser Klimawechsel nicht nur ein Höhen-, sondern auch ein Breitenwechsel sein. Was in Goethes „Wiederfinden“ wie in unterbrochenem Schwebefluge hohe Dichtung bleibt, das hat zugleich einen gedanklichen Kern; als Farbenlehre ist es, bei gleichem Inhalte, wissenschaftliches Denken.

Denken und Dichten, Denker und Dichter. — das sind aus dem Leben gegriffene Zusammenstellungen! Sie ergeben sich auf völlig natürliche Weise aus der Gleichheit des Elementes. Sie klingen für den Feinhörigen etwas anders als „Dichter und Maler“ oder gar als „Dichter und Architekt“. Bei dieser letzteren Zusammenstellung ist ein besonders deutlicher Wechsel des Elementes ausgesagt; zwischen Dichten und Denken findet er nicht statt. In der Goethezeit nannte Madame de Staël die deutschen Dichter und Denker einfach „die deutschen Gelehrten“. Ähnliches ist zwischen Dichtung und technai nicht möglich.

Die „Logik“ der Baukunst oder der Tonkunst ist nicht



die Logik des Denkens und auch nicht die des Dichtens. Sie ist die Gesetzmäßigkeit des Natürlichen. Sie wird nicht gedacht, sondern gezeugt. Ihr fehlt das im engeren Sinne Logische, weil ihr der logos selber fehlt, nämlich der logos im ursprünglichen Sinne, nämlich das Wort. Musikalische Logik ist nicht Denklogik, sondern gestaltetes Naturgesetz, vorgeschrieben durch die mathematische Gesetzlichkeit physikalisch erfaßbarer Schwingungen. Das Denken, das selbstverständlich in jeder techne seine starke Bedeutung hat, ist doch anderer Art als das Denken des Dichters; es bezieht sich auf die Verwendung von Kunstmitteln, die aus der sendenden Kraft unserer Sinne quellen. Das Werk der technai hat nicht eine Denklogik, es hat die sinnliche Logik des Natürlichen. Darum ist auch die Verführung, Inhaltsgeschichte statt Formengeschichte zu geben, bei der Dichtungsgeschichte noch am begreiflichsten, so irreführend sie ist — wie umgekehrt die Verführung zu bloßer Formengeschichte bei den technai.

Daß zwischen Dichtung und Tonkunst eine besonders enge Verbindung herrscht, ist zweifellos. Das Buch entspricht dem Notenhefte genauer als etwa die graphische Platte. Das Werk der Dichtung verläuft gleich jenem der Tonkunst in der einen Dimension der Zeit — aber auch die Zeit gestaltet es nicht unmittelbar: es gestaltet alle, weil es das Ganze vorstellt. Beide Künste, Dichtung und Tonkunst, wenden sich an uns durch das Ohr, und je mehr die Dichtung klingt, desto mehr nähert sie sich der Musik; im gleichen Grade nähert sie sich also auch den mathematischen Gesetzen einer techne, aber sie biegt



doch kurz vorher noch zur Seite. Das Wort wird nicht wirklicher Ton — der Dichter müßte ihn denn selber dazu erfinden, wie die Minnesänger es taten; aber das ist ja dann Musik!

Es ist nicht so, wie man es darzustellen versucht hat, so nämlich, daß die Musik die entlaufene Dienerin der Dichtung wäre. Es ist vielmehr so, daß die Dichtung von der Tonkunst nehmen muß, um so mehr nehmen muß, je mehr sie techne zu werden wünscht. Im Sonett wird dies besonders deutlich. Es ist aber kein Zufall, daß schon das Wort Sonett an das Wort Sonate anklingt. Hier entleiht die Dichtung von der Musik den Rhythmus und den Klang, von ihr und dem Architektonisch-Ornamentalen zugleich den Bau der Vierzeiler und Dreizeiler. In China muß das Gedicht sogar ein Bild sein; es holt sich also einen gewichtigen Teil seiner Form aus der techne Malerei. Von allen technai kann die Dichtung entleihen, von den bildenden Künsten auch bei dem Schauspiel, mit dem sie in den physischen Raum der Wirklichkeit übertritt und sich dem Mimischen verbindet. (Auch Mimik, als eigene Kunst angesehen, müßte eine techne heißen.) Mit der Musik arbeitet Dichtung in der Oper zusammen; der Musik nähert sie sich auch freiwillig als Text für Klänge, und so gibt sie wieder zurück. Sie gibt auch den sichtbaren Künsten, indem sie deren Aufgaben bestimmen kann. Aber wenn sie den technai gibt, so gibt sie meist Aufgaben; wenn sie den technai entlehnt, so entlehnt sie meist Formen.

Sie nähert sich ebenso, bis zu manchmal schwer erkennbaren Übergängen, den anderen hohen Formen



menschlichen Schaffens, die mit ihr das Element der Sprache teilen, aber keine Künste sind: der Religion, der Philosophie, der Wissenschaft, sogar der Politik. Die Psalmen sind Dichtung, aber sie sind auch Religion (und stellen nicht bloß Religiöses dar, wie die technai). Nietzsches Zarathustra will eine Philosophie geben, eine Moral; er ist aber zugleich Dichtung, und vielleicht bleibt sogar von ihm nichts als das Dichterische; nach Form und Entstehung ist dieses dennoch unlöslich mit der moralischen Absicht und dem philosophischen Gedankengänge verbunden. Herweghs Gedichte sind Gedichte, sie sind aber genau so Politik.

Daher auch die besonders heute so schwankende Grenze zwischen Schriftsteller und Dichter. Was ist Dichtung, was „Literatur“? Ist ein Romanverfasser von heute ein Romandichter oder ein Romanschriftsteller? — Als der alte Waitz das Erstlingswerk des großen Kunsthistorikers Dehio in die Hände bekam, eine rein geschichtliche und streng wissenschaftliche Arbeit über Hartwich von Stade, da brach er in die Worte aus: „Aber das liest sich ja wie ein Roman.“ Und wirklich: ein wissenschaftliches Buch ist in keiner Weise widerlegt, wenn es sich liest wie ein Roman — aber der Roman ist ja doch eine Kunstform der Dichtung! Gibt es ähnlich leichte Grenzübergänge zwischen einer Kunst und einer Wissenschaft außerhalb der Dichtung, außerhalb der Sprache?

Warum ist dies unwahrscheinlich? — Weil die anderen Künste sich nicht jener Zungensprache bedienen, die ebenso das Element der Forschung ist wie jenes des



philosophischen Nachdenkens oder der Frömmigkeit oder der Politik — und sogar des gewöhnlichen Verkehrs! Darum verfällt auch nur das Werk der Dichtung dem Zwange der Übersetzung. Die technai brauchen sie nicht, sie kennen nicht einmal die Möglichkeit dazu. Ein Gedicht bedarf ihrer nicht weniger als ein Fahrplan oder eine Speisekarte; nur geht bei ihm durch die Übersetzung Wesentliches verloren, eine feinste Haut gerade des Künstlerischen. Die technai sind einsprachig von Natur und als Natur. Natur ist einsprachig, Geist ist vielsprachig.

Sehen wir es in einigen inneren Bildern noch einmal an. Es sind zugleich innere Bilder für die ersten Abschnitte dieses Buches.

Da ist ein Hohlweg zwischen Felsen. Die Natur hat ihn geschaffen. Daneben steht eine Kirche. Die Architektur hat sie geschaffen. Beide stehen im gleichen Raume. Ich kann in den Hohlweg treten und in die Kirche. Ich kann die Felsen von außen umschreiten und ich kann die Kirche von außen umschreiten. Ich kann die Felsen anfassen und ich kann die Mauern anfassen, beide von außen, beide von innen. Ich befinde mich in beiden Fällen im volldreidimensionalen Raume, und ich erlebe volldreidimensionale Körper. Nur sind die einen von der Natur geschaffen, die anderen vom Künstler.

Da steht ein lebendiger Mensch, und er steht gerade bei einer Statue. Beide kann ich sehen, wie Kirche, Felsen und Hohlweg. Beide kann ich umschreiten wie jene auch, und sollte ich versehentlich an den Menschen anprellen, so wäre das ein Anprall gleich dem an



die Statue. Ich habe es in beiden Fällen mit raumhaltigen Körpern zu tun. Noch einmal: umschreiten kann ich beide, durchschreiten aber kann ich beide nicht mehr. Schon eine Art ersten Dimensionsverlustes, aber immer noch volle physikalische Wirklichkeit.

Da hängt ein Gemälde an der Wand, ein braves naturhaftes Werk des 19. Jahrhunderts. Es stellt gerade das dar, was ich in der Wirklichkeit gesehen habe. Ich sehe also jetzt, im Bilde gemalt, einen Hohlweg zwischen Felsen, daneben eine Kirche, daneben einen Menschen, daneben eine Statue. Dieses alles ist nur noch im Scheine des Bildes gespiegelt. Ich habe nicht mehr die vollen drei Dimensionen; die Scheinwelt des Bildes ist nur noch zweidimensional. Es sind nicht mehr drei Arten der Sinnestätigkeit, es sind nicht mehr Gehen, Tasten und Sehen möglich, wie gegenüber der Architektur. Es sind auch nicht mehr zwei Arten, Tasten und Sehen, gemeinsam grundlegend wie gegenüber dem Werke der Plastik; es ist nur noch eine einzige möglich, das Sehen. Die Tiefe, die dritte der räumlichen Ausdehnungen, ist aus der Wirklichkeit verschwunden. Mit jedem Dimensionsverluste ist auch ein Verlust an praktischer Sinnestätigkeit eingetreten. Immer aber noch ist auch das Bild für einen äußeren Sinn vorhanden, immer noch brauche ich mein äußeres Auge, um es zu sehen, immer noch ist das Bild sogar ein Gegenstand im Raume.

Es pfeift eine Lokomotive. Der Pfiff ist eine Wellenbewegung der Luft. Er hat eine bestimmte Tonhöhe in sich, und wenn ich musikalisch bin, so empfinde ich



diese; habe ich gar das absolute Tonbewußtsein, so kann ich genau sagen, welcher Ton da mitklingt, und ein Physiker könnte sogar seine Schwingungszahl berechnen. — Es singt ein Mensch. Auch seine Töne sind physikalisch wirkliche Wellenbewegungen. — Es spielt ein Orchester. Auch seine Klänge sind physikalische Wirklichkeit. Alles vollzieht sich auf dem Schauplatz des Raumes und innerhalb der Zeit. Es sind die vier Dimensionen der Wirklichkeit, in denen die Werke der *technai* ebenso wie jene der Natur erfahren werden.

Daß in der Malerei ein Stück lebendiger Wirklichkeit sich in geistigen Schein verwandelt hat, das bedeutet schon eine Annäherung an die Dichtung, an die zeitlichen Künste überhaupt — durch den Dimensionsverlust. Daß das Tonstück sich nur noch in der einen Dimension der Zeit vollzieht, das bedeutet eine noch weit größere Annäherung an die Dichtung. Aber der nur zweidimensionale Schein der Dinge im Bilde ist immer noch dem äußeren Auge wahrnehmbar, und die nur eindimensional verlaufenden Töne der Musik sind immer noch dem gleichen Ohre wahrnehmbar, das auch allen Schall der Natur aufnimmt. Die Dichtung kann von alledem nur sprechen, und sie kann alles von der inneren Vorstellung aus gestalten. Alle Werke der *technai* treten auf den gleichen Plan mit den Erscheinungen der Natur. Sie alle sind, außer in uns, auch noch außer uns vorhanden; das Dichterische allein lebt ausschließlich in uns. Darum kann freilich auch nur noch das Dichterische, dieses allein noch genau gleich dem Musikalischen, Erinnerung zur vollen Gegenwart machen, es kann unhör-



bar durchgelebt und innerlich aufgeführt werden, wie das Musikalische.

Man darf nicht verlangen, daß die Dichtung in eine klar übersehbare, eine gleichsam gradlinige Reihe mit den *technai* eintrete. Sie kann sich mit ihnen allen zu jeder Zeit berühren, sie sitzt aber auch, hausend im Kerne des Geistes und des Herzens, allen im Grunde gleich weit entfernt, trotz aller besonderen Ähnlichkeit mit der Musik, mit der sie es in alten Zeiten sogar zu einer vollen und sehr natürlichen Personaleinheit gebracht hat (im Rhapsoden jeder Art), und mit der sie auch in der Spätzeit, ja gerade wieder in der Spätzeit, Personaleinheit eingehen kann (der Fall Wagner!). Sie muß, obwohl volle Kunst, doch etwas anderes sein als alle *technai*.

Wir hatten uns den unwiderleglichen Gründen genähert. Wir stellen uns jetzt noch einmal Anzeichen vor. Ein solches ist die Tatsache, daß die *technai* für ihre hohen Meister eine noch völligere Hingabe der gesamten Lebenskraft zu verlangen pflegen als die Dichtung. Man vergleiche doch die berufliche Stellung Goethes oder Stifters, Kellers oder Mörikes, mit jener Bachs oder Beethovens, Dürers oder Holbeins! Natürlich gibt es auch Dichter im Lebensberufe, namentlich Schriftsteller im Lebensberufe; aber daß man Künstler und Gelehrter, Künstler und Minister, Künstler und Schulinspektor, Künstler und Stadtschreiber, Künstler und Pfarrer sein kann — so etwas ist für starke Erscheinungen allein bei der Dichtkunst möglich. Die *technai* kennen in noch viel genauerem Sinne den Meister,



darum auch den Dilettanten. Bei ihnen kann auch in viel genauerem Sinne der Dilettant ein Autodidakt werden — wenn er sich nämlich die Gesetze selber beibringt, wenn er sich selber den Meister ersetzt. Für alle technai haben wir heute Schulungsstätten, in Technischen Hochschulen, Akademien und Konservatorien. Hier üben sich die werdenden Künstler in Schulklassen, so wie einst in den Bauhütten, in den Maler- oder Schnitzerwerkstätten. Überall lehrt ein Meister. Früher war es der Werkstattleiter, und dieser war nicht ganz selten auch der Vater. Heute ist es der „Professor“. Aber gibt es so etwas mit überzeugendem Sinne für die Dichter? Gibt es Dichter-Konservatorien, Dichterklassen? — In Europa jedenfalls nicht. Wohl gibt es immer den Rat des anerkannten Dichters an den unbekanntem, aber es gibt nicht jene unerbittliche Schulung, die in den technai möglich und nötig ist. Nur wo die vier Dimensionen unserer Wirklichkeit unmittelbar beansprucht werden, nur da gibt es Handwerk und Mathematik im strengen Sinne. Da muß gelernt, da muß geübt werden. Formen müssen geübt werden, Erlebnisse können es nicht. Dichtung, die nichts unmittelbar in die Wirklichkeit hineinstellt, ist nun einmal in besonders engem Sinne Erlebnis-kunst. Das sind nur Anzeichen, aber Anzeichen von so starker Farbe ziehen auch die Gründe an sich. Ein Anzeichen auch nur ist die offenbar leicht mögliche Erbllichkeit der technai im Mannesstamme, Anzeichen auch nur die Notwendigkeit der Übersetzung bei der Dichtung. Aber alle diese Anzeichen beruhen auf dem gleichen Wesentlichen: die vier großen technai beziehen



sich unmittelbar auf die vier Dimensionen unserer Wirklichkeit und damit auch auf die vier ihnen zugeordneten Sinnestätigkeiten. Die Dichtung tut es nicht. „Im Anfang war das Wort“ — und das Wort ist immer da, seit es Menschen gibt. Die absolute Instrumentalmusik dagegen war nicht immer da!

Geistesgeschichte muß dann irren, wenn sie von allen Künsten einer Zeit das gleiche erwartet, das nur mit etwas verschiedenen Mitteln ausgesprochen wäre — genauso wie Kunstgeschichte irrt, wenn sie unbewußt die Künstler in alten Zeiten der Namenlosigkeit sich als gleichaltrig vorstellt. Das Problem der Generation! Gleichzeitig ist nicht gleichaltrig und nicht gleichreif, auch nicht zwischen einzelnen Künsten, auch nicht zwischen technai und Dichtung. Denken wir noch einmal an Walther von der Vogelweide und die Malerei um 1200. Sie sprechen nicht von den gleichen Dingen, die Menschen einer Zeit. Was die Dichter aussprechen können, das wollen die Maler überhaupt nicht sagen. Das einer Zeit Wichtigste kann oft nur eine Kunst mit voller Deutlichkeit ausdrücken. Sie bauen herrlich, die Menschen um 1200, aber sie kennen die Symphonie noch nicht. Sie komponieren höchst entwickelt, die Symphoniker des 19. Jahrhunderts, aber sie kennen nicht mehr die zeiteigene Kathedrale.

Eine Überlegung, die sich selber aufheben muß und eben dadurch lehrreich ist: konnte Beethoven im 13. Jahrhundert leben? Er konnte es nicht, denn es gab sein Element noch nicht, die ausgebildete Symphonie. In welcher Kunst hätte er schaffen müssen, um zu tun, was



er um 1800 tat: nämlich die höchsten Werte seiner Zeit in einer Form aussprechen, die zugleich noch alle monumentale Kraft einer dienenden Kunst besaß und trotzdem schon die Erfülltheit mit dem innersten Erleben seiner ganz einmaligen großen Seele? — Er hätte Architekt oder Plastiker werden müssen; er wäre etwa der Naumburger Meister gewesen; der etwa ist der „Beethoven um 1250“, aber damit ist er eben nicht Beethoven — er ist der Naumburger Meister. Solche Verschiebungen kennen nur die technai. Aber Dichter sein — das war zu allen Zeiten möglich! Gewiß ist zuletzt jeder Mensch unversetzbar, und dies um so sicherer, je bedeutender er ist. Aber die Unversetzbarkeit eines Shakespeare etwa ist doch noch von anderer Art als jene Beethovens; sie hängt nicht von der erst späteren Entstehung einer ganzen Kunstgattung ab.

Eine Würdigung, gar eine Wesensschau der Dichtung, ist in diesem kurzen Abschnitt weder erreicht noch beabsichtigt. Nur was Dichtung und technai unterscheidet, nur das mußte betont werden. Man wird zurückblickend den Grund verstehen: eine wesentliche Grundlage unserer Betrachtungen ist ja die Auffassung, daß in den Künsten die Sinne aus Empfängern zu Sendern werden. Eben dieses gilt, genau genommen, nur für die technai. In der Dichtung geschieht es nun einmal nicht, ungeachtet der Selbstverständlichkeit, daß jedes gesprochene Wort auch ein Schall und Laut, daß ein Buch auch ein Gegenstand im Raume ist. Das Senden selber indessen, das zuletzt Entscheidende, das geschieht genau so von der Dichtung aus. Unmittelbar Sinnliches



sendet sie nicht, aber auch sie sendet Wirkliches, das Wirkliche nämlich unserer inneren Vorstellungswelt in neu gestalteter Form.

Gerade zwischen den beiden Künsten des Nichtsichtbaren, gerade zwischen Dichtung und Musik, verläuft die schärfste Grenze, die die technai von der Dichtung absetzt. Dem Worte gegenüber gibt es niemals das, was es dem Tone gegenüber gibt: daß nämlich eine mathematisch genau bestimmbare Wirklichkeit erst organisch erfaßt werden muß, damit sie lebendig werde. Es gibt die verschiedensten Grade innerer Empfänglichkeit für Dichtung, aber Verslossenheit für Dichtung ist nicht jene organische, jene sinnliche Verslossenheit, die wir den Tönen gegenüber am Unmusikalischen feststellen. Dieser kann für alles Künstlerische sonst eine hohe Empfänglichkeit besitzen — aber wenn er nicht Terz, Quinte, Oktave wahrnehmen kann, so ist er für die Musik verloren. Er kann Dichtung tief empfinden, er kann sittlich hochstehen, er kann nicht nur eines starken Denkens, er kann auch all jener hohen Gefühle fähig sein, die ein Beethoven ausdrückt — aber wenn er die Schwingungszahlen nicht aufnehmen kann, so kann er auch Beethoven nicht hören. Nirgends gibt es eine so unerbittliche Grenze wie jene durch das musikalische Gehör. Um das Element der Dichtung aufzunehmen, die Sprache, muß man lediglich ein normaler Mensch sein, ob musisch oder amusisch, aber um Töne aufzunehmen, muß man bestimmte physikalische Verhältnisse wahrnehmen können.



Der Dimensionsbesitz der technai ist der Grund für den Dimensionsverlust innerhalb ihres Aufbaus, ja ihrer Geschichte. Wo die Sinne nicht unmittelbar aufgerufen werden, da werden auch die vier Dimensionen nicht unmittelbar beansprucht; wo die vier Dimensionen nicht unmittelbar beansprucht werden, da kann auch keine von ihnen zurücktreten. Dichtung kann also gar nicht in eine gradlinige Gesamtschau aller Künste eintreten. Sie darf geradezu nicht so eingeordnet werden wie die sinnenhaften Künste der technai. Sie ist freier als diese alle, sie ist der Wächter hinter ihnen allen, Leben spendend an alle, Leben empfangend von allen, Kunst in höchstem Maße, aber doch, in unserem engeren Sinne, keine techné.

Vielleicht könnte man sagen: so, wie die Malerei die Plastik und die Baukunst spiegelt, selber aber von diesen nicht gespiegelt werden kann, so spiegelt die Dichtung alle anderen Künste; bei ihr ist also der Dimensionsverlust an seiner Krönung angekommen und damit erst abgeschlossen. Nach der dreidimensionalen Architektur und der auch noch dreidimensionalen Plastik, nach der zweidimensionalen Malerei und der eindimensionalen Musik ist sie gleichsam die nulldimensionale Kunst, der „reine Geist“. Völlig falsch wäre das durchaus nicht, aber den gemeinsamen Gegensatz aller technai könnte auch dieser Gedanke nicht beseitigen. Vor allem: der Dimensionsverlust in den technai spiegelt sich auch in ihrer Gesamtgeschichte. Dichtung aber kennt nichts, was dem Dimensionsverluste voll entspräche (abgesehen allerdings von der „Vergeistigung“ des Thematischen).



Sie war immer da, wie die Liebe immer da war, wie das Leben immer da war. Darum muß ihre Geschichte anders aussehen als die jeder anderen Kunst. Sie hat Geschichte, und um keinen Preis soll hier gewagt worden sein, diese auch nur anzudeuten. Sie hat Blütezeiten, aber es gibt offenbar doch nicht im gleichen Sinne dichterische Zeitalter so, wie wir von einem architektonischen, einem plastischen, einem malerischen, einem musikalischen sprechen dürfen, Zeitaltern nämlich, in denen die jeweils herrschende techné die anderen nach den ursprünglich ihr innewohnenden Gesetzen beeinflußt.

#### ENTWICKLUNG UND FORTSCHRITT

Wer dies alles sich klar hält, der wird wohl ehrfürchtig werden vor der Kunst. Er wird auch geschützt sein vor jeder voreiligen Unterschätzung frühzeitlicher Werke. Gewiß hat es in fernsten Urzeiten überall zunächst ein Suchen und Stammeln gegeben; aber wo wir überall beseelte Form wahrnehmen, da ist sie auch schon ein Eigenwert und nicht nur eine Vorstufe. Es ist die große Gefahr der bloßen Fortschrittslehre in der Kunstgeschichte, in dem, was ist, wesentlich das zu sehen, was es noch nicht ist — damit schlichtweg doch eigentlich genau das, was wir gar nicht wissen wollten, nämlich, was es nicht ist. Schongauer, rein als Vorstufe Dürers gesehen, ist nicht Schongauer! Fragt nicht immer: woher kommt das? Fragt lieber: was ist das? — Das Archaische ist keineswegs erschöpft im Begriffe des Noch-Nicht-Klassischen, frühe Kunst nicht bloß unvoll-



ständige Vorform der späteren. Sie unterscheidet sich von dieser nicht wie der Embryo vom Ausgewachsenen, sondern wie der Großvater vom Enkel. Der Großvater ist ja auch nicht der Embryo des Enkels, vielmehr genau so ausgewachsen wie dieser. Es gibt Entwicklung, ganz gewiß, aber sie liegt nicht etwa darin, daß die Kunstwerke immer vollkommener würden, so wenig wie darin, daß sie immer „ähnlicher“ würden. Die Kunst kann in verschiedenen Zeiten zweifellos auch auf größere Naturnähe dringen und wird sie dann meist sehr schnell erreichen, bis zur Gefahrenzone der Stillosigkeit. Genau dann pflegt in jeder gesunden Kultur schnell ein richtiger Instinkt dagegen aufzutreten. Der Naumburger Meister hatte eine Naturnähe erreicht, die wohl kaum mehr überboten werden konnte, sollte nicht das verletzt werden, was gerade sein Eigentliches ist: der hohe Stil. Es zeigte sich, daß man es auch gar nicht überbieten wollte! Schon wenig später hat man unwillkürlich lieber starr, blockhaft, feierlich-ornamental und schließlich zeichnerisch gedacht. Die großartigen Statuen des Kölner Domchores sind weit naturferner als die des Naumburgers — das Ergebnis zweier Menschenalter, das man nicht einseitig als Verfall ansehen darf (obgleich damals mit der Naturnähe auch das Statuarische zurücktrat) und auch nicht gar als Verbesserung (obwohl zur gleichen Zeit ein erster Aufstieg des Malerischen begann). Es war Verlagerung der Ausdrucksgebiete. Zwischen Naturnähe und Stilstärke hält sich, schwankend oft, die eigentliche Entwicklung der Kunst. Auf jeder Seite wartet ein tödlicher Pol, vor dem sie



zurückschrickt: gemeine Naturabschrift hier — leblose Erstarrung dort. Die Entwicklung ist immer rhythmischer Art. Es wird Natur eingeatmet und Stil ausgeatmet.

Die Geschichte der Kunst bewegt sich überhaupt im Rhythmus. Neue Stile pflegen nicht die Fortsetzer der alten, sondern ihre Gegner zu sein — vielleicht, weil sie von ihnen abstammen, wie der Sohn vom Vater. Aber der Enkel ist wieder, wie unsere Sprache verrät, der Ahnkel, der kleine Ahn! Jedes Morgen ist eher dem Gestern verwandt als dem Heute und dabei doch wieder sehr verschieden, es trägt auch das gewesene Heute noch in sich. Was den Rhythmus zuletzt trägt? — Das Leben selber, nicht Erwägungen und Programme; die sind selber Folge des Lebens. „Ermüdung“ am Bisherigen ist auch keine echte Deutung, nur ein anderes Wort für Wandlung. Ermüdung könnten eher die Betrachter empfinden als die Schaffenden, und doch sind es die Schaffenden, auf die es ankommt (sonst gäbe es nur Betrachterkunst).

Vielleicht darf der Verfasser hier noch einmal zur Erwägung stellen, was er bei früherer Gelegenheit zu dieser Frage zu sagen versuchte: Form kann in unmittelbarer Hingabe an die Erscheinungswelt entstehen, sie kann sich aber auch der Naturerscheinung von vornherein auferlegen. (Es gibt Vergleichbares auch in der Musik: Musik aus Hingabe an die innere Erscheinungswelt des Gefühles, und Musik von den sachlichen Tonverhältnissen her.) In Wahrheit tut die Form immer beides zugleich, aber sie tut es im Wandel der Zeiten mit so verschieden starker und so rhythmisch wechseln-



der Betonung, daß man, in einiger Vergrößerung gewiß, dennoch sagen darf: Form aus Hingabe und Form als Auferlegung.

Dieser Gegensatz selber ist sehr bekannt und in den verschiedensten Ausdrücken schon beleuchtet worden. Aber was steht dahinter? — Dahinter mag ein Doppelgefühl im Menschen, namentlich wohl im Abendländer, wirksam sein: das Bewußtsein, bedingt zu sein, und der Wunsch, es nicht zu sein. Aus diesem Bewußtsein, das wir auch Wissen um den Tod und Kampf gegen den Tod nennen dürfen, aus diesem Zwiespalt ergibt sich die Möglichkeit, mit dem Sinnbilde der Form mehr ein Ja oder mehr ein Nein zu unserer Bedingtheit auszusprechen. Man kann Formen hinstellen, die eine Art unbedingten Verharrens ausdrücken. Man wird dann nach Möglichkeit alles Zufällige, alles Absonderliche, auch allen Humor unterdrücken und die ideale Gestalt der betonten Einzelperson, das Gültige dem Einmaligen vorziehen. Man wird gleichsam die Uhr anhalten und die Zeit aufheben wollen. Man wird den Tod verschweigen und auf das Ewige zeigen. So handelte der Klassizismus, nicht etwa die Goethezeit im ganzen — sie hätte sonst nicht so vorzügliche Bildnisse hinterlassen —, aber eine ihrer Richtungen. So handelte Canova, wenn er Napoleon als nackten Diadochen hinstellte (was übrigens Napoleon gar nicht gefiel; er betonte seine Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit). Man kann aber auch Form schaffen, die im Gegenteil das ständig Wandelbare und das immer wieder Einmalige alles Irdischen versinnbildlicht. Man



wird dann auch den Tod, auch das Grausigste, ebenso aber auch den Humor bejahen und auf das Leben zeigen. So handelte gerne der Barock. In der Goethezeit trafen Barock und Klassizismus zusammen. Schon der ständige Kampf bei den Entwürfen für das Berliner Friedrichsdenkmal (Zeittracht oder Idealtracht?) beruhte auf diesem Gegensatz. — Carstens sprach mit seinen Parzen den gleichen Gedanken aus wie Goya mit seiner Allegorie der Vergänglichkeit. Beides war Allegorie der Zeit. Aber der eine, Carstens, gestaltete das der Zeit möglichst Enthobene, das sternhafte Sein, der andere, Goya, das in der Zeit Verfließende, das Werden und erst recht Vergehen. Carstens Form schloß das „Häßliche“ aus, Goyas Form verlangte es.

Der Wunsch des Menschen ist unerfüllbar, eine einseitige Lösung nicht möglich. Im rhythmischen Wechsel von Ja und Nein zur Bedingtheit würde ein „Sowohl-als-auch“ ausgesprochen, das der Wahrheit schon näher kommt als jedes einseitige Ja oder Nein. Dieser Rhythmus durchwirkt auch alles das, was Fortschritt heißt und oft nur scheint. Fortschritt ist jedenfalls in der Kunst nicht gleich Verbesserung, anders als in Technik oder Branche. Nur dann wäre Fortschritt gleich Verbesserung, wenn man das Gute des Früheren behielte, sobald man das Gute des Neuen erwirbt. Aber man behält es nicht, man opfert es. Auch Fortschritt kostet Opfer in der Kunst, und sie pflegen durchaus nicht geringer zu sein als der Erwerb. Ein Künstler, der mit Perspektive arbeitete, ist jedenfalls nicht darum schon besser als der Ältere, der es nicht tat. Er ist bloß



später. Er lebt unter einer Anerkennung des Betrachters, die jener noch nicht vollzogen hatte. Daß die Folgen dieser Anerkennung sehr großartig waren, ist ebenso sicher, wie daß sie tragisch sein konnten. Die unbezweifelbare Krisis der heutigen Kunst stammt von ihr. War sie selber ein Fortschritt? Ja, das war sie gewiß. War sie ausschließlich eine Verbesserung? Das ist nicht ebenso glatthin zu bejahen. Die sehr hohe chinesische Kunst wenigstens hat es sogar ausdrücklich verneint. Sie hat, wie versichert wird, die Gesetze der Zentralperspektive zeitlich weit vor uns Abendländern gefunden, aber bewußt darauf verzichtet, dieses Stück Wissenschaft in die Kunst hineinzunehmen. Sie hat jedenfalls der Perspektive gegenüber eine freiere Stellung einnehmen können: sie kennt sie, aber sie ordnet sich ihr niemals unter. Sie kann den Mittelgrund näher und größer sehen als den Vordergrund und dabei in scheinbar sehr freier Weise, in Wahrheit sehr gesetzlich, viel augensinnlicher wirken als etwa die durch den Bedeutungsmaßstab umgekehrte Perspektive, die auf einer ottonischen Miniatur den Kaiser größer sieht als seine Umgebung (vielleicht allerdings auch schon die Umgebung vom Kaiser aus). Wir haben um 1400 anders gehandelt als China, und wir haben ebenfalls Großartiges ohne jeden Zweifel dadurch erreicht. Es trat nun an Stelle von Anderem, das selber nicht weniger großartig gewesen war. Eine Veränderung, nicht einfach Verbesserung! Masaccio berief sich auf Giotto zurück über ein ganzes Jahrhundert, über die Köpfe aller hinweg, die zwischen ihnen gelebt hatten, und so wieder



berief sich Michelangelo auf Giotto und Masaccio. Sicher war Masaccio, weil er die Perspektive recht weit beherrschte, nicht darum besser als Giotto, der es nicht tat. Er selber hat dies sicher gewußt. Er wollte schicksalsmäßig etwas anderes, während er zugleich etwas Ähnliches wollte. Dieses Ähnliche war das Entscheidende, es war die große Sprache des Monumentalen. Das Große in der Kunst hat immer Ahnen; die Gipfel grüßen sich. In solchen Fällen hat Geschichte einen besonderen Sinn. Es hat Sinn, zu fragen, was ein Künstler gewollt hat; dann findet man vielleicht eher, was er gekonnt hat.

Echter Fortschritt ist auf allen Gebieten möglich und erweislich, wo der menschliche Wille allein bestimmen und das menschliche Wissen allein helfen kann. Technik, Wirtschaft, Wissenschaft und manches andere noch gehören zu diesen Gebieten. Die Kunst gehört nicht dazu! Nicht der heißeste Wille, nicht das höchste Wissen kann dazu helfen, daß Kunst erscheint. Sie kommt aus der Natur selber. Erst wenn sie erscheint, dann treten alle Kräfte in ihren Dienst, und der Wille kann nicht eisern, das Wissen nicht klug genug sein, um ihr im Künstler zu dienen. Dann kann sie sogar ohne Schaden „begünstigt“ werden. Nur rufen kann sie kein Wille, nur holen kann sie kein Wissen. Nicht einmal das einzelne Werk im Künstler kann gerufen, geschweige denn die Kunst einer ganzen Zeit, einer ganzen Kultur geholt werden. Nur Werke bildender Kunst kann man holen (weil sie Gegenstände sind). Musik kann man nicht einmal holen (höchstens Noten).



Eben darum hat Kunst wohl Entwicklung oder Entfaltung, aber keinen dauernden und gradlinigen Fortschritt (wobei noch zu fragen bliebe, ob in jenen anderen Gebieten, wo es solchen gibt, nicht doch noch fremde Kräfte genug walten, die dem menschlichen Willen entgegen sind und den Fortschritt aufhalten oder vernichten; die Katastrophe, das Ungesetzliche ist schließlich auch Naturerscheinung). — Kunst kann gewünscht werden, aber nicht, jedenfalls nie mit Erfolg, beabsichtigt. Sie nimmt den Willen in ihren Dienst, aber nicht sie folgt ihm: er folgt ihr. Sie wird nicht gemacht. Die Kunst geschieht — aber gemacht wird sie nicht, obwohl sie durch schöpferische Handlungen entsteht. Sie entsteht! Wer so denken kann, der wird auch ihre Geschichte, wird Entwicklung und Fortschritt in ihr wohl vorsichtig ansehen. Sie wird für ihn nicht ausschließlich eine Kette erkennbarer menschlicher Handlungen sein, sondern ein Gewebe von Geschehen, das nicht wir selber allein wirken, das vielmehr eine übergeordnete Macht erzeugt — man nenne sie, wie man wolle.

Es gibt etwas im Menschen, das sich dieser Art von Anschauung widersetzen will. Es ist verständlich, es spricht sogar eine echte Tugend daraus. Der Geist will begreifen, das ist sein Recht, sogar seine Pflicht. Indessen wird er auf die Dauer gerade dieses immer wieder begreifen müssen, daß der Umfang des wirklich Möglichen nicht durch die Verständlichkeit für ihn, den menschlichen Geist, begrenzt sein kann. Dagegen wehrt man sich, gewiß. Es ist männliche Tugend, auch da zum Kennen gelangen zu wollen, wo man zunächst nur



ahnt; nur zu ahnen, wo man vielleicht doch kennen könnte, wäre nicht würdig. Sicher! Aber ebenso unwürdig wäre es wohl, Kenntnis zu behaupten, wo man höchstens ahnen kann, und es ist bescheidene Weisheit, dies einzusehen. Der Mensch ist gewohnt, selber zu handeln, er sieht entstehen, was er schafft, was er macht. So neigt er dazu, das Entstehen überall als ein Machen anzusehen; und hinter das, was gemacht wurde, kann man schließlich immer noch blicken. Sein eigenes Handeln kennt der Mensch, übergeordnetes Geschehen kann er nur ahnen. Man kann auch am Einzelnen oft beobachten, daß er unwillkürliche Äußerungen seiner Leidenschaft nachträglich vor sich und Anderen ehrlichen Glaubens für Ergebnisse seiner Überlegung ausgibt. Er sieht lieber Absichten als Geschehen. Absichten kennt er, Geschehen kennt er nicht. Aber war es nicht naiv, eine sehr schöne und begreifliche Naivität gewiß, sich die Weltentstehung als ein Machen, als ein Herstellen zu denken? — Niemand, auch der überzeugteste Gottgläubige, denkt heute noch so naiv. Das Wunder in der Welt wird dadurch nicht geringer. Es gibt eine gläubige Skepsis, gläubig gegenüber dem Unforschlichen, skeptisch gegenüber der Reichweite auch des schärfsten Verstandes. Wer sie aufbringt, der wird vorsichtig im Beurteilen aller geschichtlichen, auch der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge. Es gibt darunter solche, die anschaulich sind, ohne erklärbar zu sein. Soll man sie darum nicht anschauen? Sie sind vielleicht nur vorläufig unerklärbar. Wir müssen versuchen, sie zu erklären, aber auch dazu müssen wir sie erst einmal



anschauen. Sie sind vielleicht auf immer unerklärbar. Sind sie darum nicht da? Das Auftreten ganzer Generationen in der Kunstgeschichte, das gleichzeitige Auftreten Masaccios und der Eycks z. B., ist nicht erklärbares menschliches Handeln, aber es ist anschauliches Geschehen. Das „große Sterben“ der deutschen Künstler um 1530 ist sehr anschaulich, aber gar nicht durch den Verstand erklärbar. Ebenso anschaulich, ohne jedoch menschliches Handeln zu sein, ist das große Sterben der deutschen Dichter, Philosophen und Musiker um 1830. Beides beruht auf der anschaulichen Tatsache, daß um 1500 eine Blütezeit der bildenden, um 1800 eine Blütezeit der redenden und tönenden Künste in Deutschland geherrscht hat. Auch diese Verlagerung der Ausdrucksgebiete ist selber wieder sehr anschaulich — und doch kein menschliches Handeln.

#### EINFLUSS UND WACHSTUM

Es ist sehr zu raten, gläubige Skepsis auch auf die Beziehungen auszudehnen, die man oft zwischen Kunstwerken wahrnehmen kann. Ein sehr großer Teil von ihnen ist ohne allen Zweifel durch menschliches Handeln entstanden und also erklärbar. Wenn ein Künstler von einem anderen, ein ganzes Volk von einem anderen beeindruckt wird und lernt, so nennen wir das mit Recht: Einfluß. Daraus ergibt sich eine Kunstgeschichte der Einflüsse. Sie ist berechtigt, soweit Beziehungen, soweit Ähnlichkeiten zwischen Kunstwerken durch menschliches Handeln entstehen. Es läßt sich aber nachweisen, daß viele Beziehungen und Ähnlichkeiten auch auf an-



dere Weise und nicht durch menschliches Handeln entstehen. Manche Irrwege brauchen von vornherein gar nicht betreten zu werden, wenn man dies grundsätzlich weiß. Wenn zum Beispiel der Mäander in Mexiko, China und Griechenland beobachtet werden kann, so ist es falsch, daraus den Schluß zu ziehen, den man früher voreilig gezogen hat: daß diese verschiedenen Länder einst als Atlantis zusammengehungen haben müßten; nur wenn man sich konnte, so glaubte man, könnte man gleiche Formen erzeugen. Das ist durchaus nicht gesagt. Der Mäander ist eine Form, auf die der Mensch selbständig geraten kann, unabhängig zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Räumen. Wir bleiben damit sogar noch im Erklärbaren. Es gibt Verwandtschaften von Gesichtslagen, Verwandtschaften auch der Herkunft, die Ähnlichkeit von Formen erzeugen. Wenn beides zusammentrifft, ist die Möglichkeit selbständig entstehender Ähnlichkeit besonders groß. Abendländische Kunst ist sehr oft von antiker beeinflußt worden. Aber bei weitem nicht alle Vergleichbarkeit zwischen Abendland und Antike läßt sich nur aus solchem Einfluß erklären. Vieles, was man gerne als Einwirkung bekannter Kräfte sehen möchte, ist Auswirkung unbekannter. Vieles, was man aus menschlichem Handeln erklären möchte, ist übergeordnetes Geschehen. Vieles, was Einfluß scheint, ist Wachstum. So sicher sich Künstler oft durch andere anregen, so sicher also viele Beziehungen von Werk zu Werke sich durch Einflüsse erklären lassen — bei anderen ist es rein wissenschaftlich vorsichtiger, von einem Wachstum zu reden.



Dürers Landschaftsaquarelle, eines der größten Wunder der gesamten Kunstgeschichte, sind jahrhundertlang an abgelegenen Stellen bewahrt und so gut wie unbekannt gewesen. Erst seit der Forschung des 19. Jahrhunderts und durch die neuen Verfahren der mechanischen Wiedergabe sind sie allgemeiner bekannt geworden. Dennoch kann man vom 17. bis in das frühere 19. Jahrhundert immer wieder sehen, daß das, was bei Dürer im Keime (oft sogar recht weit entfaltet) schon einmal erschienen war, bei späteren Künstlern deutliche Nachfolge gefunden hat, bei Holländern des 17. Jahrhunderts, bei Constable, Friedrich, Waldmüller, Corot, den Meistern von Fontainebleau. Es ist, vorsichtig gesagt, nur Nachfolge. Es sind, geschichtlich gesehen, dennoch Folgen. Dürers kühne Durchbrüche konnten nicht einwirken, und dennoch hatten sie Folgen; die späteren waren nicht Schüler, aber sie waren Erben. Darf man so denken? — Man kann niemand verwehren, hier reine Zufälle zu sehen. Wir wissen indessen nicht einmal, was Zufall in der Geschichte wirklich ist. Erst, wenn wir das wüßten, dann kennten wir' auch das Wesen der geschichtlichen Notwendigkeit. Die Frage jedenfalls ist nicht völlig sinnlos: Wären jene späteren Landschaftsbilder so, wie sie sind, und dann, als sie kamen, auch entstanden, wenn nicht ihr erstes Werden sich schon einmal im Gehirne eines umfassenden Genius des gleichen Kulturkreises abgespielt hätte? Gibt es vielleicht ein über viele Jahrhunderte hinausreichendes Gesamtgehirn, ein Gesamtlebewesen? Selbstverständlich haben wir keineswegs das Recht, zu behaupten, jenes



Vorspiel in Dürer sei die unumgängliche Voraussetzung der späteren Taten gewesen. Aber haben wir damit zugleich das Recht, zu erklären, daß jenes Vorspiel bestimmt ohne jede ursächliche Bedeutung gewesen sei? — Wir haben, vorsichtig gedacht, zu beidem nicht das Recht. Wir wissen nicht, wie es war, aber der Zusammenhang ist anschaulich. Ursächlichkeit ist eine Arbeitsform unseres Verstandes. Die Grenzen dieses Verstandes sind nicht die Grenzen des Möglichen. Sollten wir nicht in Fragen der Ursächlichkeit ebenso vorsichtig werden, wie es die neueste Physik zu werden scheint? Oder gar so kühn, wie es in eben dieser neuesten Physik die Chromosomenlehre Schrödingers zu sein scheint, die einen sinnvollen, überpersönlichen Zusammenhang der Gesamtgeschichte verbürgen soll?

Bestimmt wird die Ursächlichkeit in der Geschichte der Kunst gerne allzu einfach gesehen: B kommt nach A, also kommt B von A, durch A. So soll hier gerade nicht gedacht werden. Ein vorsichtigeres Denken wird oft vorziehen, A und B von einem Dritten kommend zu sehen, einem X: ein Dreieck der Ursächlichkeit, keine Gerade. X dürfen wir geschichtliches Wachstum nennen. Nur so ist die Möglichkeit gemeint, die Nachfolge Dürers in den späteren Landschaftern als eine feinere, noch unbekanntere Form der Ursächlichkeit in Erwägung zu ziehen. B und A kommen vom geschichtlichen Wachstum, immerhin in unumkehrbarer Folge, jedoch in einem Vorgange, der als bewußtes menschliches Handeln, hier als Einfluß Dürers, viel zu plump vorgestellt wäre.



Die Frage ist immer: soll ich nur sehen, was ich erklären zu können glaube? Oder soll ich sehen, was ich sehe, und das Unerklärbare als das anerkennen, was es ist — vielleicht nur vorläufig, vielleicht auch für immer? — Wo wir aber Ordnung schaffen können, da müssen wir es auch versuchen. Man müßte zum Beispiel eine Stufenleiter der Übertragbarkeit aufstellen. Was ist überhaupt und in welchem Grade ist es durch menschliches Handeln übertragbar? Was an einem Stile kann übertragen werden? Schon die Einwirkung der Antike auf andere Kulturen zeigt sehr verschiedene Möglichkeiten. Die indische Gandharakunst sieht ganz anders aus als Reims und Bamberg oder wieder als Canova und Thorwaldsen. Übertragbar wird das Äußerliche sein, das allenfalls, was wir Geist zu nennen lieben; die „Seele“ wird es nicht sein.

Auch wenn man ganz klar wüßte, was grundsätzlich übertragbar ist, so wäre die Entscheidung immer noch dem Feingefühle zu überlassen. Wüßte man genau, was übertragbar ist, und fände man Ähnlichkeiten im sicher Übertragbaren, so gäbe es auch dann noch zwei Grundmöglichkeiten. Es kann menschliches Handeln, es kann also Einfluß gewirkt haben. Aber selbst dann bliebe noch die zweite Möglichkeit, die der selbständigen Neubildung des Ähnlichen, nicht völlig ausgeschlossen. Einfluß wäre dann sehr naheliegend, wäre jedenfalls als grundsätzlich möglich gegeben, aber noch nicht einmal als nötig. Wüßte man genau, was unübertragbar ist, so stünde man bei gewissen Ähnlichkeiten vor dem sicheren Zwange, auf die vertraute einfache Erklärung



der Ursächlichkeit zu verzichten. Dann bliebe aber noch das Bild des Dreiecks zur Verfügung: A und B kommen von X, in unumkehrbarer Folge oder in Gleichordnung. In der Geschichte der Malerei, besonders im Aufkommen der intimen Landschaft, wäre das Verhältnis von Dürer zu den Späteren der erste Fall (unumkehrbare Folge), das Verhältnis zwischen den Eycks und Masaccio der andere (Gleichordnung). Es gibt genug Fälle zweifelloser Übertragung, an denen sich das so beliebte Aufspüren von Einfluß mit gutem Rechte üben kann. Nur vergesse man auch dann nicht, daß „Einfluß“ einen Strom oder See voraussetzt, der schon da ist und in den etwas fließt, und die Frage wird immer sein, wie weit dieser Einfluß Wesentliches, wie weit er Nebensächliches betrifft. Es wird ferner immer wichtig sein, zu wissen, ob bei der Einwirkung einer schon länger vergangenen Kunst die unwillkürliche Ähnlichkeit der Geschichtslage und eine Ähnlichkeit womöglich noch der Herkunft mitwirkt (wie zwischen der hochklassischen Antike und dem 13. Jahrhundert in Nordfrankreich und Deutschland) oder ob die wissenschaftlich begründete Absicht einer ausgemachten geschichtlichen Bildung wirkt (wie bei dem Klassizismus der Goethezeit). Jedenfalls, sofern Kunst durch menschliches Handeln entsteht, wird ihre Geschichte auch auf weiten Gebieten Einflußgeschichte sein. Sofern aber Kunst als Ganzes geschieht, soweit ist ihre Geschichte Wachstumsgeschichte. Die Fragestellungen der Kunst werden nicht nur durch praktische Bedürfnisse diktiert; sie werden auch geboren, sie werden vererbt, und Vererbung ist zwar ein sehr



anschaulicher und unwiderleglicher Naturvorgang, aber menschliches Handeln ist auch sie nicht, sondern eben Vorgang.

### GEGENSTAND UND EREIGNIS

Unter dem Bilde eines einzigen Vorganges können wir sogar das Verhältnis der beiden Grundmöglichkeiten sehen, deren Namen über diesem letzten Abschnitte erscheinen: Gegenstand und Ereignis. Man wolle dabei hinnehmen, daß das Wort „Gegenstand“ hier in anderem Sinne genommen ist als an früheren Stellen. Es heißt hier nicht „Sujet“, sondern Ding im Raume.

Gegenstände befinden sich im Raume, Ereignisse vollziehen sich in der Zeit. Jedes Werk der bildenden Kunst ist ein Gegenstand: es ist geschaffen worden und steht nun da im dreidimensionalen Raume. In jedem lebt ebenso das Ereignis: es ist geschaffen worden und kann nun erlebt werden, in der eindimensionalen Zeit. Gegenstand und Ereignis sind also in jedem Kunstwerke untrennbar verknüpft, die Grade ihrer Bedeutung aber sind je nach den Künsten sehr verschieden.

Raum und Zeit selber sind in unserem ganzen Leben untrennbar, aber räumliche und zeitliche Eigenschaften sind in allen Dingen dieser Welt nicht gleichmäßig betont, in der Natur nicht und also auch nicht in den Künsten. Überall offenbaren sich vielmehr tiefste Unterschiede der Wesen an den höchst verschiedenen Graden, nach denen Räumliches oder Zeitliches ihre Kennzeichen bestimmt. In einem Felsen überwiegen die raumkörper-



lichen Merkmale (Ausdehnung und Schwere), in einer Schallgruppe die zeitlichen (Abfolge und Schwingungszahlen). Der Felsen hat natürlich auch ein Leben in der Zeit, auch ein Wachstum, aber was an ihm geschieht, das wird überwiegend doch nicht von seinem Wesen aus, nicht von ihm selber getan, es wird ihm von außen angetan; vieles davon macht nicht sein Wesen aus, es zerstört es vielmehr. Der Schall dagegen hat zwar auch eine Ausdehnung im Raume — er ist ein Luftstoß in den Raum hinein, eine Wellenbewegung —, aber sein Wesen besteht gerade in der fühlbaren Begrenzung seiner Dauer; von dieser lebt er geradezu, er behauptet sich nicht im Raume, er vollzieht sich in der Zeit. Will Kunst das Wesen des Felsens zu gesetzmäßig gesteigertem Ausdruck formen, so entsteht etwa die Pyramide, ein Gegenstand als Sinnbild der Ewigkeit: die Zeit ist nach Möglichkeit bedeutungslos gemacht. Will aber Kunst das Wesen des Schalles zu gesteigertem Ausdruck formen, so entsteht etwa die Symphonie, ein vorüberfließendes und gerade dadurch starkes Ereignis: die Zeit ist bedeutungsreich gemacht. Dort behauptet sich ein Gegenstand, hier vollzieht sich ein Ereignis.

Wir müssen also bloße Dauer von starkem Zeitgehalte unterscheiden. Unterbrechungslose Dauer macht die Zeit bedeutungslos, gliedernde Unterbrechung erst macht sie bedeutungsstark, ja, eigentlich erst wahrnehmbar. Wir brauchen gestaltende Eindrücke, um Zeit überhaupt zu erleben. Zwar erleben wir auch den Raum in Wahrheit nur durch Eindrücke, aber er erscheint uns als fester gegeben. Das ist Laiensprache, aber drücken wir uns



noch einmal in ihr aus: der Raum ist für uns „immer da“, die Zeit „entsteht“ für uns erst durch Geschehen. Wir empfinden sie als subjektiver, so als ob sie erst durch uns entstehe und daher sogar in ihrem Werte nach Charakter und Schicksal des Einzelnen verschieden sei. Sie kann uns wie unsere Leistung erscheinen. Gleichzeitig wissen wir sie aber auch als etwas Objektives und also Meßbares. Wir messen sie mit der Uhr, die sie sichtbar und hörbar macht. Am besten können wir sie hören. Wir können dabei nur ganz kurze Strecken dieser einen Linie, auf der alles Geschehen aufgefädelt wird, als Gestalt aufnehmen. Nicht sehr viele Sekunden dürfen Töne voneinander abstehen, um noch als Zusammenhang zu wirken. Darauf beruht der Rhythmus. Rhythmus ist erlebbar gemachte Zeit. Nicht die langlebigen Erscheinungen betonen also die Zeit, sondern die kurzlebigen, nicht der Felsen in der Natur, nicht die Pyramide in der Kunst, sondern der Schall, der Schlag, der Klang, der Rhythmus, die Melodie — die Symphonie. Ebenso wächst das Zeitliche im Einzeltone mit der höheren Zahl seiner Schwingungen. Geschieht nichts, so ist die Zeit bedeutungslos; geschieht viel, so ist sie bedeutungsreich, Zeit wird hier also nicht als bloße Dauer gemeint (in der der Felsen den Schall, die Pyramide die Symphonie bei weitem übertrifft), sondern als das Element der gliedernden Ereignisse, das Element der Leistung, vermöge dessen die Erlebnisse erfolgen: nicht als Massigkeit gleichsam, sondern als Mercklichkeit. Ein Tag bei Dostojewski, auf tausend Seiten dargestellt, ist gewichtig wie ein Jahr — weil



er ereignisreich ist. Die Macht der Zeit wächst mit ihrer Bedeutung als Erlebnisträger. Je stärker ein Wesen durch Erlebnisfolgen als eingeborenen Zug gekennzeichnet ist, desto deutlicher ist es also zeitbetont. Ton und Symphonie sind es, Felsen und Pyramide sind es nicht — wobei wir uns um die innere Bewegung der Moleküle nicht zu kümmern brauchen; sie ist zwar in allem vorhanden, was überhaupt da ist, aber sie ist so wenig wahrnehmbar für das natürliche Erleben, von dem alle Kunst ausgeht, wie die schnelle Bewegung, die uns samt unserem ganzen Planeten dauernd um die Sonne wirbelt; beides ist für die Kunst gleich unerheblich.

Ein Gegensatz besteht demnach schon innerhalb der Zeit selber zwischen dem lediglich Ausgedehnten — Zeit als Dauer — und dem Gegliederten — Zeit als Gestalt. Er besteht zwischen Ausdehnung und Gestaltung überhaupt; er besteht aber auch zwischen Raum und Zeit. Raum ohne Zeit — uns unvorstellbar, nur denkmöglich — wäre reiner Zustand, tote Ruhe, und somit das Gleiche wie ereignislose Dauer; auch diese hieße für das Erlebnis gerade: keine Zeit. Geschehen erst trägt die Zeit heran, Zeit erst trägt das Geschehen heran, dessen alles höhere Leben bedarf.

#### Zeitbetontes und Organisches

Nach Gegenständlichkeit und Ereignishaftigkeit kann man die verschiedenen Arten der Künste voneinander absetzen. Dazu brauchen wir eine Unterscheidung des Räumlichen und des Zeitlichen, und wir können sie von



daher nehmen, wo sie nun allerdings zugleich Wertung ist — wenn wir nur nicht vergessen, daß es uns allein um die Unterscheidung geht. Der alte fruchtlose Wettstreit der Künste darf dabei nicht wiederkommen. Wir fragen hier lediglich, wie wir gegenüber Erscheinungen der Natur verfahren, und wir behalten nichts als die Unterscheidung der Art. Was wir aber in der Natur als „höher“ bewerten, das ist das mehr Zeitbetonte. Das Ergebnis ist an sich kein anderes, als jenes der Naturwissenschaften. Diese berechnen das „Höhere“ zuletzt ja doch nach der jeweils feineren Gliederung, damit nach der immer engeren Verbindung des Ganzen mit seinen Teilen, damit auch der immer höheren gemeinsamen Verletzlichkeit von Ganzem und Teilen. Streit gibt es wohl nur darüber, auf welche Lebewesen diese Bedingungen zutreffen und in welchem Grade.

Solche Gradunterschiede gibt es auch innerhalb der einzelnen Werke, auch der einzelnen Stile jeder Kunst, und schon deshalb können sie keine Wertung der Künste selber bedeuten. Aber wir merken uns den Unterschied der Art. Was wir in der Natur das Organische nennen, das ist jedenfalls stärker zeitbetont als das Anorganische. Wir empfinden Naturerscheinungen um so höher, je mehr Schicksal und Charakter sie haben und je mehr Leistungen sie vollbringen: Atmung, Stoffwechsel, Jugend und Alter, Werden und Vergehen, Kämpfe des Lebens bis zur Bewußtheit in Glück und Schmerz. Alles Organische ist in unserem Sinne stärker zeitbetont als das Anorganische. „Zeitbetont“ ist hier gleich „leistungsbetont“. Das Leben ist



zeithaft, alles Wirken ist zeithaft. Es ist also das Organische, das wir auch unbewußt an den ständigen Veränderungen erkennen, welche die Zeit an dem Ganzen einer Gestalt und ihrer inneren Zusammensetzung hervorbringt. Allem Organischen ist Erlebnisfolge als notwendiger Wesenszug eingeboren.

### Räumliches und Zeitliches

Es scheint, mindestens auf weiten Strecken, geradezu eine Art umgekehrten Verhältnisses zwischen Massigkeit und selbsteigener Beweglichkeit zu walten, zuletzt zwischen Raum und Zeit. Raum und Zeit sind freilich der neuesten Physik fragwürdig geworden, weil sie hinter und unter unser Leben taucht; für den erlebenden Menschen gelten sie durchaus. Es gibt allbekannte Beispiele schon aus den einfachsten Grundlehren der Physik. Pythagoras hat an seinem Monochord (der über einen Resonanzkasten gespannten einen Saite) festgestellt, daß die verschiedene Länge der Saite die verschiedene Tonhöhe bedingt. Darauf beruhen u. a. die akustischen Gesetze des französischen Minoriten Mersenne (1635 und 1648). Das eine besagt, daß die Schwingungszahlen zweier sonst gleicher Saiten sich umgekehrt verhalten wie ihre Länge (je kürzer die Saite, desto höher, das heißt an Schwingungen reicher, desto zeitreicher ist also der Ton). Ein anderes besagt, daß der dichtere Stoff, auch die größere Dicke einer Saite, den tieferen Ton ergibt (je mehr Stoff und Raum, desto geringer also die Kraft des Zeitlichen, die Schwingungszahl). Ebenso schwingen kürzere Pendel schneller als längere. Man



darf auch an einen Grundsatz allen Maschinenbaues denken: je kleiner die Kraft, desto länger der Weg. Dies sind nur ein paar Beispiele. Aber vielleicht strahlen sie doch auf einen größeren (und gewiß dunkleren) Zusammenhang noch allgemeinerer Art hin. Es ist bekannt, daß die neueste Physik (von der der Laie freilich kaum mehr als ein allgemeines Sagen-Hören erreicht) Kraft und Stoff sich an den Wurzeln verschmelzen sieht, daß man heute Stoff in Kraft verwandeln kann, und es ist vollends selbstverständlich, daß Stoff nicht einfach gleich Raum, Kraft nicht einfach gleich Zeit gesetzt werden darf. Für die Welt aber, die unserer lebendigen Vorstellung zugänglich ist, soweit also der unbefangene Mensch, soweit der Künstler blicken kann, scheint eine anschauliche Gegensätzlichkeit von Raum und Zeit, verwandt jener von Stoff und Kraft, tatsächlich zu walten; man muß sie sich bloß bewußt machen.

Man pflegt freilich auf der Lehrtafel Raum und Zeit in symmetrischer Entsprechung hinzuschreiben, links und rechts auf der Fläche, gleichgeordnet. Doch mag schon mancher, der sich selber genauer beobachtete, gespürt haben, daß wir nicht zufällig erst Raum, dann Zeit hinzuschreiben lieben, daß wir vielleicht (wenn auch noch so dunkel) hier nicht nur ein Nebeneinander empfinden, sondern ein Nacheinander, etwas wie Steigerung und Rangfolge, etwas wie einen Wertunterschied, der in der Zeit den gestaltenden (genauer: die Gestaltung einhegenden) Erlebnisträger anerkennt. Alles geschichtliche Gefühl beruht auf dieser Wertung. Rein im persönlichen Gemütsleben tritt diese Wertunterschei-



ding recht naiv gegenüber der Frage nach der Unendlichkeit zutage: die des Raumes reizt nur das Denken und läßt die meisten kalt, jene der Zeit betrifft das Gefühl und kann es tief bekümmern. Der Begriff der unendlichen Zeit, der Ewigkeit, schließt ja den geheimen Wunsch des Lebendigen nach möglichst langer Dauer, zuletzt nach persönlicher Unsterblichkeit ein. Daraus spricht immerhin das Wissen, daß Leben vor allem der wirkenden Zeit bedarf, um durchgelebt zu werden — während freilich in Wahrheit echte Ewigkeit Aufhebung der Zeit bedeuten würde.

Läßt man sich von der Gleichordnung der Begriffe Raum und Zeit auf der inneren Lehrtafel unseres Denkens nicht täuschen, so spürt man einen Unterschied, die Wirkung des Dimensionsverlustes, der im Geistigen Dimensionsgewinn ist. Riesengroße Körper der anorganischen Natur tragen als wesentliche Kennzeichen durchaus solche räumlicher Art, Ausdehnung und Schwere; je feiner gegliedert aber, je ganzheitlicher, je organischer also eine Gestaltung ist, desto weniger wird sie durch bloß raumkörperliche, durch dreidimensionale, desto mehr durch Merkmale der eindimensionalen Zeit gekennzeichnet. Ein Weltenkörper (auch als flammendes Gas gedacht) ist vor allem ein Körper, ein höchst ausgedehntes und gewichtiges Sein, wie rasend auch die Bewegung sein mag, die ihn durch den Weltenraum schleudert. Ein Genie ist vor allem etwas in sich Bewegliches, dauernd Veränderliches, ein Werden, ein Erzeugtwerden von Leistungen, ein ständiges Schaffen und Wirken in der Zeit. Ein Weltenkörper ist trotz,



ja wegen seiner gewaltigen Ausdehnung, ein sehr primitives Wesen — ein Genie ein höchst verwickelt gebautes. Ein Weltenkörper hat es als Wesen nicht weit über die Welt der Atome hinausgebracht. Der Naturwissenschaft konnten die Unterschiede der Größe zwischen den winzigen Gebilden der Atomphysik und den gewaltigen der Astronomie über der Vergleichbarkeit der Gesetze verschwinden, unter denen beide zu stehen schienen. Heute freilich scheinen die Gesetze der großen Körper für die kleinsten überhaupt nicht mehr zu gelten: an den untersten Grenzen des Seins gehen offenbar Welle und Korpuskel, Ereignis und Gegenstand ineinander über. Aber das geschieht unterhalb der anschaulichen Welt. Schon das unterste echte Lebewesen, das sich selber bewegen und das sterben kann, hat in einem höheren Sinne Schicksal und Leistung als ein Weltenkörper — und so fort bis zum Charakter und der Persönlichkeit, die dem Weltenkörper nicht anders fehlen als dem Atom. Die Gegenstände der Kernphysik gehören jenem Wurzelgebiete allen Seins zu, wo Kraft und Stoff, wohl gar Zeit und Raum, bis zur Verwechslung ineinander übergehen. Aber das ist uns nicht anschaulich. Anschaulich bleibt dafür der Gegensatz zwischen den Weltkörpern von gewaltigster Größe, die ausschließlich dem Anorganischen möglich, und der immer zunehmenden Feinheit des Organischen, dem solche Größe grundsätzlich niemals möglich ist. (Alles, was im Organischen zu sehr ins Große wächst, stirbt daran, wie einst die Saurier.) Auch für den Unterschied an Dauer gilt der Gegensatz. Vom langlebigen Welten-



körper, der bei ungeheurer Größe nur bewegt wird, bis zum kurzlebigen, aber tätigen Gehirne eines Goethe, ja, vom Sonnensystem bis zum unsichtbar - unhörbaren Einfall eines Beethoven, gibt es offenbar einen Aufbau des Seins, der vom raumkörperlich Bedingten und Massigen in stetigem Ausdehnungsverluste sich nach dem aufblitzend Zeithaften hin verfeinert und verdünnt. Das Wesentliche am Gehirne ist ja nicht mehr seine Massigkeit (sie ist unentbehrlich, aber recht gering), sondern seine bewegliche Tätigkeit für geistiges Geschehen. Auch dies spiegelt sich im Tatsächlichen: das Gehirn des Neandertalers war mehr Masse als das des heutigen Kulturmenschen, mehr Masse, aber weniger Gliederung. Der Einfall aber ist eigentlich schon „dimensionslos“.

Offenbar wiederholt sich dieser Aufbau des natürlichen Seins im Aufbau der Künste: von dem groß im Raume verharrenden Bauwerke bis zu dem flüchtig sich vollziehenden Werke der Tonkunst, vom Gegenstande zum Ereignis — nur, daß er hier keinesfalls als Wertsteigerung aufgefaßt werden darf.

#### Einmaligkeit und Vielfalt des Originals

Mit dem Übertritt auf das menschliche Schaffen ist ein für uns (freilich nur in diesem Sinne) wertfreies Gebiet erreicht. Dennoch dürfen wir in bewußter Verabredung von einem Wege sprechen. Eine gewisse Spiegelung scheint dieser sogar innerhalb der zeitlichen Entwicklung geschlossener Kulturen zu zeigen. Es ist aber nur ein Weg der Art, nicht des Wertes.



Es ist ein Weg, auf dem auch die Einmaligkeit des Originals verschwindet: vom Parthenon, der nur einmal da und an eine einzige Stelle der Erde gebannt ist, bis zu dem Tonstücke, das an tausend Stellen gleichzeitig, das sogar in vollendeter Aufführung, nach außen unhörbar, im Gehirne des Musikalischen abgespielt werden kann (irgendwo!) und dabei ganz anders als auch die genaueste Erinnerung an ein Werk etwa der Baukunst tatsächlich und restlos verwirklicht ist. Dieser nicht nur durchaus mögliche, sondern sogar recht häufige Vorgang darf keineswegs mit der Erinnerung an ein Werk der bildenden Kunst verwechselt werden. Auch an ein Tonstück gibt es ja noch eine nachträgliche Erinnerung, daran, daß es ein andermal gespielt wurde, an die Erregung, die es erweckte — einen Gefühlsnachhall, in dem Splitter und Bilder des Zusammenhanges von verschiedener Deutlichkeit aufleuchten können und doch noch durchaus keine Aufführung verwirklicht ist. Diese bloße Erinnerung ist es, die jener an ein Bauwerk, ein Bildwerk, ein Gemälde, das nicht zur Stelle ist, entspricht. Aber das ist eben gerade nicht das Gleiche, was geschieht, wenn im Innersten eines musikalischen Gehirnes die Aufführung eines Tonwerkes erfolgt. Sie entspricht durchaus der wirklich hörbaren Aufführung, sie ist ein Konzert, vielleicht das vollendetste, das überhaupt möglich ist. Das musikalische Kunstwerk entsteht erst durch die Aufführung, sei sie nach außen hörbar oder nur nach innen; es entsteht immer wieder neu und vergeht immer wieder neu, es ist ein reines Ereignis.



Das Wesen des Kunstwerkes selber also nähert sich, je weniger es ein Gegenstand, je mehr es ein Ereignis ist, desto mehr sogar dem Wesen der Erinnerung selber. Er-Innerung! Von der Baukunst bis zur Tonkunst hin wird das Werk immer mehr in das Innere des Menschen selber verlegt, dahin, wo sich die Zeit gleichsam selbst erzeugt, bis zur Möglichkeit völliger Verschmelzung zwischen Gegenwart und Erinnerung — was nichts anderes bedeutet, als daß es hier kein Original mehr gibt. Die noch so genaue Erinnerung an ein Werk der bildenden Kunst ist — es sei noch einmal gesagt — nicht das Kunstwerk selber; aber das geheime genaueste Durchspielen eines Tonstückes ist tatsächlich und restlos dieses selbst. Darum kann auch ein ertaubter Musiker noch Meisterwerke schaffen, aber ein erblindeter Maler kein Bild. Jener braucht nur das innere Ereignis, dieser noch einen äußeren Gegenstand: das Original.

Die Handschrift des Komponisten ist nicht das Original im Sinne der Kunst, so wenig wie das nach ihr gedruckte oder gestochene Notenheft. Die bildende Kunst kennt das Notenheft nicht, auch die genaueste Erinnerung an ihre Werke bleibt etwas Nachträgliches und Unvollständiges, sie ist keine restlose Verwirklichung. Verwirklichung braucht überhaupt nur das, was keine gegenständliche Wirklichkeit besitzt. Je stärker die Möglichkeit ist, ein Kunstwerk als solches zu vervielfältigen (nicht: zu kopieren oder mechanisch abzubilden), desto weniger kann dieses Werk ein Gegenstand, desto mehr muß es ein Ereignis sein.



Das Verschwinden des Originals auf dem Wege von Kunst zu Kunst kennt auch innerhalb der bildenden Künste noch Zwischenformen. Das graphische Original wäre eigentlich im engsten Sinne die Platte, von der die Blätter abgezogen werden. Aber das Wesen der Platte nähert sich schon jenem des Notenheftes. Sie ist Angabenträger und sieht selber keineswegs so aus wie die Abzüge, denen zuliebe sie da ist. Diese Abzüge erst nennt der Sprachgebrauch die Originale (zum Unterschiede von photographischen Wiedergaben). Die Originale! Das klingt schon anders; schon hat sich das Original vervielfältigt. Damit nähert sich die Graphik den redenden und tönenden Künsten. Max Klinger hat in einem kleinen und geistvollen Buche diese Art „Zeichnung“ als eigene Gattung von der Malerei abgesetzt: sie sei ein Übergang zur Dichtung, sie lebe gleich dieser von der zeitlichen Abfolge (der Blätter in den Zyklen). Seine eigenen Werke sind gute Beispiele, aber ebenso die Passionen Schongauers oder Dürers oder heute die großartigen Holzschnittbücher Frans Masereels, die wahre Dichtungen ohne Worte sind.

Das Wort „Zeichnung“ in Klingers Buch ist ungenau. Es müßte Graphik heißen, und auch für diese gilt das, was Klinger meint, nur, soweit sie Zyklen schafft. Für alle Graphik aber gilt das Verschwinden des einmaligen Originals. Darin steht sie nicht einmal ganz allein unter den bildenden Künsten. Die Malerei kennt die Kartons für Wirkteppiche. Selbst in der Plastik gibt es verwandte Möglichkeiten: Bronze, Porzellangruppen, Münzen, Plaketten, auch manche Tonplastik usf.



Alle Gußplastik kennt die Vervielfältigung. Hier ist aber auch schon ein anderes Verhältnis von Seele und Geist des Schaffenden zum Stoffe. Hier scheidet der erregend schöne Kampf mit dem Widerständigen aus. Hier ist nicht mehr Skulptur! Plastik ist aber immer noch da mit allen Abschattungen bis zum echten Zusammenfall von Tastbarkeit und Sichtbarkeit.

Je zwingender übrigens die Einmaligkeit des Originals, desto näher liegt auch die Kopie (man kennt das Bild aus allen Galerien). Musik dagegen kann man nicht im Ganzen kopieren, man kann sie nur im Einzelnen „plagiiere“.

Auch die rein gegenständliche und natürliche Entstellung ist nur bei dem Kunstwerke möglich, das ein Gegenstand ist. Sie ist nicht zu verwechseln mit den Unterschieden der Auffassung, die überall unvermeidlich sind. Daß man ein Morgensonnenbild lange als „Nachtwache“ ansehen konnte — Ähnliches kommt doch wohl bei Kunstwerken, die reine Ereignisse sind, nicht vor. Deren Handschriften können verschwinden und wieder entdeckt, sie können auch künstlich verändert werden, aber die natürliche und unmerkliche gegenständliche Entstellung schon durch Nachdunkelung, durch Farbenkrankung, ist den Gegenständen vorbehalten. Um so mehr wechselt bei jedem aufzuführenden Werke mit jedem Male die Auffassung. Brahms hat seine eigenen Walzer jedes Mal in anderem Zeitmaße gespielt. So etwas gilt für Ereignisse, das andere gilt für Gegenstände.



In aller bildenden Kunst bleibt also das Erlebnis, das ein Ereignis ist, an den Gegenstand gebunden, in verschiedenen Graden wohl, doch immer gebunden. In der Tonkunst erreicht das Ereignis einen deutlicheren Sieg über den Gegenstand. Ihr Werk entsteht erst im Erlebnis, es ist darin dem Mimischen verwandt, den Werken der Tanz- und der Schauspielkunst. Nur diejenigen Künste, deren Werke durch das Erlebnis überhaupt erst jedesmal neu entstehen, nur sie müssen „heraufgeführt“ werden, nur sie kennen die „Aufführung“, den Vortrag durch Andere, kennen also den ausübenden Künstler, den Tänzer, den Schauspieler, den Sänger, den Virtuosen, das Orchester und, als geschichtlich letzte Erscheinung, den Dirigenten, der heute noch stärkere Ausstrahlungskraft besitzt, als sie selbst der größte Maler in der Gegenwart erreichen könnte.

Bringen wir uns noch einiges Selbstverständliche zum Bewußtsein. Es handelt sich hier mehrfach um solches, aber Selbstverständlichkeiten, die man sich bewußt macht, können Erkenntnisse stützen.

Das Werk der tönenden Kunst erwarten wir, bis es eintritt. Es taucht aus dem All oder dem Nichts empor, es tritt in uns, es spielt sich durch, es versinkt wieder. Wir bleiben — das Kunstwerk ging fort, denn es war ein Ereignis. — Genau umgekehrt steht es mit dem Werke der bildenden Kunst. Dieses wartet auf uns, bis wir herantreten. Wir treten heran (oder holen es heran), wir nehmen seine Wirkung in uns auf, dann gehen wir wieder fort. Wir entfernen uns, und das Kunstwerk bleibt; denn es ist ein Gegenstand. — Man vergleiche auch



die neuzeitlichen Sammelformen. Das Museum versammelt künstlerische Gegenstände, die auf Beschauer warten, der Konzertsaal musikalische Hörer, die auf das Tonstück warten. Ein Museumsraum kann Dutzende von Bildern vereinen, aber im Konzert kann man nicht zwei Stücke gleichzeitig spielen. Das Ereignis ist nur in uns, der Gegenstand ist auch noch außer uns. Je stärker die Gegenständlichkeit, desto sicherer die Einmaligkeit des Originals; je stärker die Ereignishaftigkeit, desto mehr entschwindet das Original. Es sind die Pole Raum und Zeit, die hier überall wirken. Der Raum ist Schauplatz für die Ereignisse, die Zeit der Schicksalsstrom für die Gegenstände.

#### Werkstoff und Werkkraft

Der Raum begreift in sich die Stoffe. Das Raumkörperliche hat für den bildenden Künstler eine unmittelbare Anziehung durch das Wesen der Stoffe. Auch der Architekt kennt sie, er kennt den Reiz des Marmors oder des Travertins oder des Sandsteins oder des Klinkers. Er will vor allem Raum schaffen, aber den muß er umkleiden. Er verfügt dabei über Stoffe, aber er bearbeitet sie nicht selber. Ganz besonders eng dagegen kann das Verhältnis des Bildners zum Stofflichen sein. Jeder echte Bildner kennt die rätselhaft zwingende Lockung, die im ungeformten, aber formbaren Stoffe ruht. Ein schöner Stein, ein schönes Holz kann ihn begeistern. Er will Stoff gestalten. Mit dem Meißel, der in den Stein sich vorfühlt, mit dem Messer, das am Holze schneidet, trägt er die Form heran und hinein, und in der Spannung



zwischen dem inneren Bilde und dem Stoffe, in beider gegenseitiger Anregung und Aussprache entsteht das Werk. Es ist ein Gegenstand und es wird aus einem Gegenstande. Der Künstler hat, so sagen wir, einen Werkstoff.

Schon die Gußplastik hat ein mehr mittelbares Verhältnis zum Stoffe. Erst recht ist der Maler da in anderer Lage. Er ist dem Siege des Ereignisses über den Gegenstand um einen Grad näher. Was ihn reizt, das ist die Fläche als solche, es ist nur noch ihre Ausdehnung, nicht mehr ihr Stoff. Die Malfläche soll nur Untergrund sein, sie selber soll verschwinden. Der Maler will nicht mit dem Meißel oder Messer hineingehen, er will sein feines Scheingewebe darüber ausspinnen, das dem Auge allein sich bieten soll. Die Wand entspricht bereits in etwas dem Ich-Bewußtsein, auf dem sich unsere inneren Erlebnisse ausbreiten.

Doch erst der Musiker steht unmittelbar vor dem Inneren als seinem Werkstoffe. Wohl bekommt es auch er mit raumkörperlichen Dingen zu tun, mit den Instrumenten; aber er kennt nicht mehr den Werkstoff, er kennt die Werkkraft. Das Instrument ist eine Werkkraft! Der Musiker kennt wohl eine seelische Lockung des Raumkörperlichen, namentlich der schaffende Tonkünstler im Anblick seines Flügels, aber sie ist doch nur ganz von ferne der stofflichen Lockung für den Bildner ähnlich. Der Musiker will ja nicht die Form seines Instrumentes verändern, es ist ja schon geformt. Der Geigenbauer im Anblick seines Holzes — er hat eher etwas sachlich Ähnliches verspürt wie der bildende



Künstler vor seinem Werkstoffe, etwas, was seine schaffende Hand zum gestaltenden Eingriffe anrief. Der Musiker aber hütet wie seinen Augapfel sein Instrument. Nicht der körperliche Stoff geht ihn an, sondern die Kraft, die darin wartet: Werkkraft, nicht Werkstoff! Die Töne sind dem Musiker das, was dem bildenden Künstler die Umrisse, die Eintiefungen, die Auswölbungen, die Farben sind. (Farben sind aber schon „geistiger“ als tastbare Stoffe; sie sind, obwohl sichtbar, doch außerräumlicher Art, so, wie die Harmonien der Akkorde außerzeitlicher.) Der Musiker nun braucht noch nicht einmal zu spielen, um innerlich zu schaffen: Beethoven, im Sturmwinde frei schreitend, in seinem Kopfe die fertige Symphonie! Es sind Wellen, deren Vorstellung der Musiker braucht, und die Welle ist das Zeitliche. Werkstoff und Werkkraft — Gegenstand und Ereignis — Raum und Zeit! Stoff bildet Gegenstände, Kraft bewirkt Ereignisse. Stoff ist nicht Raum, aber räumlicher Natur, Kraft ist nicht Zeit, aber zeitlicher Natur. Je ereignishafter das Werk, desto inniger lebt es in der Zeit, je gegenständlicher, desto stärker lebt es im Raume.

#### Gegenstand und Ereignis in Natur und Kunst

Es mag auch nützlich sein, sich über das besondere Wesen des Tones klar zu werden. Dieser ist, bevor er in ein lebendiges Ohr tritt, noch nicht eigentlich ein Ton, sondern nur eine Wellenbewegung der Luft. Wenn in einsamer Wüste ein Radioapparat stünde und spielen



könnte, es wäre aber weit und breit kein Mensch und auch kein Tier vorhanden — wäre dann die Musik, wenn auch ohne seelische Wirkung, so doch wenigstens physikalisch wirklich, so wie der Apparat als ein Gegenstand physikalisch wirklich ist? Die Antwort lautet: nein! Denn die Wellenbewegung braucht, um Ton zu sein, den Übertritt in ein lebendiges Ohr, und sei es das eines Schakals. In diesem letzten Falle wäre immerhin die Wirklichkeit des Tones geschaffen, des Tones nur als Ton nämlich; die Schwingung selber, die Wellenbewegung, ist natürlich immer etwas physikalisch Wirkliches, sie ist unabhängig von dem physiologischen Vorgange des Hörens ebenso wie erst recht von dem psychologischen des Verstehens. So wirklich sind diese Schwingungen, daß man sie bekanntlich auch sichtbar machen kann, so als „Chladnis Klangfiguren“, die wie schöne Kunstformen der kristallinen Natur sich aus dem Sande auf einer mit Geigenbogen angestrichenen Scheibe bilden, und neuerdings als krause „Fieberkurven“ zeitlichen Verlaufes in den Tonfilmstreifen. Aber Figuren und sichtbare Kurven sind zwar Niederschriften von Wellen, doch sie selber sind keine Töne. Am Tone geschieht das Seltsame, daß ein physiologischer Vorgang für eine physikalische Wirklichkeit Voraussetzung und daß von da aus erst ein psychologischer Vorgang möglich wird. Ohne ein hörendes Lebewesen ist vom Tone eigentlich nichts da als die Schwingungszahl, er ist erst auf der Welt, wenn er vernommen wird — dafür ist er freilich ein hörbares Gesetz! Dagegen sind nicht nur die Steine, aus denen der Parthenon



oder die Kathedrale von Reims erbaut sind, sondern diese großen Ganzheiten selber, auch dann, wenn niemand sie erlebt, immerhin noch Gegenstände, so gut wie ein Gebirge der Natur. Sie sind dann freilich auch nur Gegenstände, und wir vergessen nicht: auch sie sind in Wahrheit Zeichen, auch sie werden erst durch das Erlebnis immer wieder neu zum Kunstwerke, und insofern könnte man auch sie noch dem Notenhefte vergleichen, das lediglich der Träger von Angaben an den Erlebenden ist. Gegenstände der Wirklichkeit bleiben sie immerhin, und somit als reines Dasein unabhängiger vom Erleben des Menschen als die Werke der Tonkunst: Gegenstände, nicht Ereignisse. Darum konnte man sie in frühen Zeiten hinstellen, nur um da zu sein, darum gibt es bildende Kunst schon vor dem anerkannten Betrachter, aber nicht Musik vor dem Hörer (obgleich es auch noch eine Art „Anerkennung des Hörers“ gibt: das Konzert ist spätzeitlich!).

Übrigens vermerke man, daß zwischen Baukunst, Bilderei und Malerei auch hier wieder Unterschiede im Grade der Gegenständlichkeit deutlich werden. Das Gemälde, als bloßer Gegenstand gesehen, entfernt sich schon weiter von seinem gemeinten Dasein, als die Werke der Dreidimensionalität. Man vergleiche ein Gemälde im Dunklen und ein Bildwerk im Dunklen! Das Bild ohne Licht verliert mehr von seinem Wesen als das Bildwerk, das noch für den Tastsinn bleibt. Auch dies gehört zu dem stetigen Dimensionsverluste am Wirklichen, den der stetige Dimensionsgewinn im Geistigen unwillkürlich erzeugt. Es wird nur hoffentlich niemand



dem Verfasser den wahnwitzigen Gedanken zutrauen, der Maler stehe darum höher als der Baukünstler, der Musiker höher als jeder andere Künstler. Die Größe menschlicher Leistung ist ein Feld für sich und wird von dieser ganzen Ordnung nicht getroffen.

Wir wiederholen uns bewußt: der Parthenon lebt noch ganz im Raume, die Sonate Beethovens schon ganz in der Zeit. Es ist ein Weg, der in der Kunst vom überwiegend Raumkörperlichen zum überwiegend Zeithaften führt. Er ist offenbar unumkehrbar; das spätere Auftreten der absoluten Instrumentalmusik ist ebenso unbestreitbar wie das frühere Auftreten einer reifen Architektur. Europa jedenfalls hat diesen Weg durchgemacht vom wesentlich architektonischen Zeitalter Karls des Großen, der Ottonen und Salier über das plastische des Dreizehnten und über das anschließende malerische bis zum wesentlich musikalischen (und zugleich dichterisch - philosophischen) Zeitalter Goethes. Er scheint einem Wege der großen Natur selber zu entsprechen. Offenbar entsprechen, wie die Wege, einander auch die Gesetze. Am Anfange stehen jedes Mal gleichartige, betont raumkörperliche Formen von deutlicher Ähnlichkeit. Wir können sie bei der Natur als Kunstformen, bei der Kunst als Naturformen bezeichnen. Das Kristallinische der Natur entspricht dem Architektonischen und Tektonischen in der Kunst; hier kommen die deutlichsten Ähnlichkeiten vor. In den verfeinerten Formen der pflanzlichen, gar der animalischen Natur hier, der darstellenden Künste dort mögen sie weniger deutlich sein, aber wir empfinden auch da starke Entsprechungen und



dürfen zuletzt auf innere Gleichartigkeit rechnen. Allerdings gibt es hier nun auch die bewußte Bezogenheit von Kunstformen auf Naturformen.

Das, was den Naturformen des Hörbaren eine Ähnlichkeit mit Kunstformen verleiht, besteht jedoch kaum jemals in wirklichen Ganzheiten. Es wird sich immer nur um Motive handeln, um Anregungen, die einen Rhythmus oder gar eine Melodie zur Folge haben können. Die Melodie in der Wasserleitung hören wohl doch nur wir selber hinein. In der kristallinen Natur hingegen gibt es ganze Grundrisse, Aufrisse und Querschnitte von der Vollständigkeit architektonischer, tektonischer, besonders ornamentaler Ganzheiten. Anklänge an Kunstformen der Musik finden sich erst in der organischen Welt, so im Vogelrufe. Der Vogel steht dem Musikalischen gegenüber etwa an der Stelle, wo dem Ornamentalen und Architektonischen gegenüber der Kristall steht. Er ist aber auch schon ein höheres Lebewesen! Der Weg vom Gegenstande zum Ereignis führt vom Anorganischen zum Organischen.

Die Natur um uns, der wir selber als Glieder angehören, und die Natur in uns, die wir als geschaffene Form hinaussenden, sie sind offensichtlich tief verwandt. Das Gesetz selber steckt in der Natur. Form gibt es nicht erst durch den Menschen. Form ist eine gesetzmäßige Naturerscheinung schon, bevor sie aus dem Menschen nochmals in die Welt tritt. Es ist auch gar nicht wahr, daß nur der Mensch ein „animal géométrique“ sei, ein geometrisch schaffendes Wesen. Jedes Atom ist ein geometrisches Gebilde! Auch die Biene



schafft die Wabe geometrisch, als Sechseck (nur setzt sie kein Zeichen damit). Die Natur schafft auch geometrisch, der Mensch auch ungeometrisch. Der Künstler aber schafft echte Form nicht nach der Natur, sondern als Natur.

### Noch und Schon

Wo in der Kunst kein Bezug auf die Erscheinungswelt sichtbar wird, da erscheint die verführerische Ähnlichkeit von Architektur und Musik. Es ist wohl eine Ähnlichkeit, aber man soll sie nicht überschätzen. Es ist, etwas überschärft gesagt, die Ähnlichkeit von Noch und Schon, die Ähnlichkeit noch reinen Raumes mit schon reiner Zeit. Sie ruht mehr auf dem, was beide Künste nicht haben, als auf dem, was beide besitzen. „Architektur ist gefrorene Musik, Musik ist flüssige Architektur“, es klingt verführerisch, zu verführerisch. Diese Ausdrücke sind durchaus nicht sinnlos, aber sie drohen es zu werden, sobald man sie als Bestimmungen nimmt. Beide Künste leben nicht von der sichtbaren Erscheinungswelt, das ist richtig. Aber die Architektur lebt vor jeder Abbildung, die Musik nur jenseits von ihr. In der Architektur ist die Erscheinungswelt noch nicht gespiegelt, in der Musik nicht mehr; dafür wird freilich die Erscheinungswelt selber durch Architektur bereichert und verändert. Musik hat es zwar nicht mit dem Sichtbaren zu tun, aber um so mehr mit der vollen Wirklichkeit des Unsichtbaren in uns, mit den Gefühls- und Willensregungen unserer ganzen Seele, die sie darum im Augenblicke aufpeitschen oder niederdrücken,



beseligen oder bestürzen kann; und zur „Seele“ gehört auch der Leib, der in Tanz oder Marsch die musikalischen Schwingungen unwillkürlich aufnimmt. Die Gefühls- und Willenswelt ist auch ein Hauptfeld der Dichtung. Nur spiegelt die Dichtung alles, auch das gegenständlich Sichtbare, nur mittelbar — nur mittelbar, aber doch alles — und sie kann darum mit dem Worte, das alles benennt, auch alles eindeutig bezeichnen. Scheinbar, sagen wir genauer. Sie kann es, sie kann aber auch noch mehr, ja sie muß es um so mehr, je reiner dichterisch sie wird; um so weniger kann sie in dem Sinne deutlich sein, wie es echte Prosa zu sein hat. Sie kann sich damit der Musik nähern; dann wird auch sie dem Wörtlich-Gegenständlichen gegenüber eine geheimnisvolle Undeutlichkeit annehmen, die ahnen macht, wo geahnt werden soll. (Diese kann auch schon in der Vorstellungsfolge liegen: Goethes „Märchen“.) Hier liegt jedoch für die Musik ihre natürlichste Möglichkeit. Sie bleibt dem Gegenständlich-Sichtbaren gegenüber grundsätzlich vieldeutig bis zur Undeutlichkeit, nicht, weil sie die ganze Erscheinungswelt noch nicht kennt, sondern weil diese sich zu ihr hin in einen feinsten Zustand verflüchtigt hat. Die ganze Welt ist ihre Voraussetzung — aber auch nur diese noch. Darum ist Programm-Musik, sobald man ihr Programm nicht kennt, nur noch undeutlicher als absolute. Absolute Musik kann sich in einem fast sternenhaften Bereiche reiner Gesetzmäßigkeit bewegen. Sie pflegt aber besonders in den ihr günstigsten, den späten Zeiten mehr zu wollen, und das gibt sie dann reichlich. Sobald sie das Feld der Ge-



fühls- und Willensbewegungen betritt, so läßt sie über Eines keinen Zweifel: über die Farbe des Gefühls. Das ist eine Wirklichkeit, die der Architektur durchaus ferne liegt (so sehr diese „Stimmung“ entfalten kann). Es ist ein feinerer Aggregatzustand des gleichen Wirklichen, mit dem es Dichtung, Malerei oder Plastik darstellerisch zu tun haben. Die Gefühlsfarbe setzt immer ein Wirkliches von größerer Dichtigkeit voraus. Sie selbst ist oft das Einzige, das dem Erwachenden noch tagelang von den Träumen seiner Nacht erhalten bleibt. Das ist ein sehr dünner, aber doch sehr echter Stoff. Ein Stoff ist es immer noch. Die Gefühle sind dann losgelöst von jenen Sinnesempfindungen, die in der Wirklichkeit sie erst auszulösen pflegen. Der Rückschluß auf diese das Gefühl auslösenden Empfindungen des Wirklichen (und damit auf die Erscheinungswelt) ist bis zur Unmöglichkeit da erschwert, wo das Gefühl um seiner selber willen herrscht. Dieser Rückschluß ist dort aber auch nicht mehr nötig — in der Architektur ist er es noch nicht. Diese ist gegenstandslos vor lauter eigener Gegenständlichkeit; sie ist keine betrachtende Kunst. Die Musik ist dieses in hohem Maße. Sie ist also durchaus nicht gegenstandslos, sie ist nur erscheinungsfern. Die Ähnlichkeit beruht auf einem tiefen Unterschiede, selbst im Negativen.

Zum Positiven: beide Künste haben eine besonders starke Technik nötig, und beide haben es in hohen Graden mit Maß und Zahl zu tun. Aber Zahl und Maß benutzt der Architekt nicht anders als der Tischler oder der Schreiner; der Bau bedarf deren nicht anders als



das Gerät. Der Architekt verwendet bewußt Maße und Zahlen, um in der vollen Wirklichkeit, in der sein Werk sich zu behaupten hat, die von der Natur selber gegebenen Ordnungsgesetze bewußt wirken zu lassen. Der Musiker aber verwendet Töne, die schon Zahlen sind. Er treibt nicht bewußtes Rechnen, sondern „unbewußtes Zählen“, wie Leibniz sagte. Das ist schon wieder ein Unterschied, und genau bei der größten Ähnlichkeit.

Baukunst braucht ihren Platz, Tonkunst nur ihre Zeit. Baukunst stellt sich am breitesten und festesten in den Raum, sie ist unausweichlich. Tonkunst ist dem Raume gegenüber so frei wie der Gedanke und also auch die Dichtung. Baukunst kann Riesenwerke schaffen, die auf langes Leben berechnet sind, aber wie alles, was auf dieser Erde sich erhebt, der Zerstörung ausgesetzt, dem Klima, der Verwitterung, der Katastrophe. Musik könnte man nur mit den Menschen töten, die sie im Kopfe haben. Baukunst hat Zweck und Sinn, Musik, auch wo sie dient, nur Sinn, nicht Zweck. Baukunst ist noch so eng mit der Welt auch der außerkünstlerischen Zwecke verzahnt, daß sie immer vieler Nichtkünstler bedarf, um in die Wirklichkeit zu gelangen, die ihre wahre Stätte ist (Maurer, Zimmerleute, Steinträger, Mörtelmischer usw.). Bei keiner Kunst ist Ähnliches weniger denkbar als bei der Musik. Die Ausführenden, deren sie bedarf, sind selber Künstler, sie sind Darsteller, nicht Hersteller; das Werk selber ist in ihnen, und der Vortragende kann auch der Schaffende sein (er war es besonders häufig in der großen Zeit des 18. Jahrhunderts). Architektur ruht



und bedarf keines Vortrages, in dem sie jedes Mal verschieden „aufgefaßt“ wäre. Musik ist immer Bewegung und bedarf immer des Vortrages, geschehe er auch unhörbar im Inneren.

Auch Musik hat ihren Bau, natürlich. Sie hat auch ihre Symmetrie, nach Stil und Werk in verschiedensten Weisen und Graden. Baugesetze in diesem Sinne haben aber alle Künste, auch die Dichtung. Architektur hat auch ihre Bewegung. Sie hat auch ihren Rhythmus, je nach Stil und Werk in verschiedensten Weisen und Graden. Rhythmische Gesetze haben aber alle Künste, auch die Dichtung. Es sagt viel zu wenig vom Wesen der Musik, wenn man sie flüssige Architektur nennt; es verschweigt viel zu viel vom Wesen der Baukunst, wenn man sie gefrorene Musik nennt. Eine Art gefrorener Musik findet man am ersten noch in der Ornamentik, und dort genau um so eher, je weniger sie architektonisch ist. Das großartigste Beispiel mögen gewisse Wikingerornamente sein, die es bis zur Linienfuge bringen. Sie sind dem Gegenständlichen gegenüber von geradezu musikalischer Undeutlichkeit, sie geben dem Auge nicht Bilder, sondern bewegte Linien in künstlicher Verschlingung. Sie nehmen wirklich, in einem noch vormusikalischen Zeitalter, etwas von den späteren Fugen der Musik voraus. Sie können es aber nur, weil sie völlig unarchitektonisch sind und weder Stand noch Lage anerkennen.

Baukunst und Musik können einander sehr wohl begegnen, aber nicht, weil sie eigentlich das Gleiche in zwei verschiedenen Formen wären, sondern nur, weil



jede Kunst auf der Höhe ihrer Kraft sich einer anderen bemächtigen kann. So etwas geschieht der Musik des frühen Mittelalters vielleicht durch das Architektonische, und der Architektur des späten Barock sicher durch das Musikalische (nur daher die Vergleichbarkeit etwa der Treppe von Schloß Mirabell mit wikingischer Linienkunst und beider mit der Musik). Jede Kunst bietet überhaupt jeder anderen irgendwelche Grenzflächen dar und hat obendrein irgend etwas besonders Vergleichbares mit jeder — so die Baukunst sogar mit der Dichtung, sofern nämlich beide eine besonders weitreichende Berührung mit dem Ganzen des Lebens haben. Nur ist das „Leben“ für die eine der Daseins- und Aufgabenraum, für die andere der Betrachtungsstoff. Immerhin eine Vergleichbarkeit; man erkennt sie schon an der Unmerklichkeit, mit der aus dem Architekten ein Ingenieur und aus dem Dichter ein Schriftsteller werden kann.

Bauwerke, gerade alte, große, vertretungsberechtigte, pflegen von ganzen Folgen verschiedener Meister zu stammen. Musik, „in Kompagnie“ geschaffen, verstört unsere tiefste Vorstellung von dieser Kunst. Baukunst hat nun einmal ihre höchsten Blüten in Zeiten starker Gemeinschaft, Musik in Zeiten starker Einzel-Ichs. Baukunst ist wahrhaft die Urkunst, mit der sich der Mensch buchstäblich zuerst in das Leben hinausbaut, was sogar die Landschaft verändert. Musik hat ihre reinste Blüte in Spätzeiten, wo sie sogar die Seelen verändert.

Der Mainzer Dom ist ein ehrwürdiges Ganzes aus acht Jahrhunderten, eine wahre Persönlichkeit mit eigener Lebensgeschichte. Er lebt stärker als die zahlreichen



Einzelmenschen, deren Leistungen er in sein machtvolles Ich eingeschmolzen hat. Hier ist, wie in vielen höchsten Leistungen der Baukunst, die eigentliche Person das Werk — ein erhabener Gegenstand. In den höchsten Leistungen der Musik bleibt die Person immer jener eine Mensch, aus dem sie wurde — ein erhebendes Ereignis.

Auch vergesse man nicht, daß in der Baukunst der Bauherr eine schöpferische Bedeutung erlangen kann, die in der Musik unmöglich ist. Wir kennen die dauernde Mitbestimmtheit gänzer Bauten als Kunstwerke durch den Bauherrn. Die Akten der Barockzeit insbesondere offenbaren — gerade in einem Zeitalter der stärksten musikalischen Einzel-Ichs — eine verwirrende Fülle nicht nur von verschiedensten Entwürfen verschiedener Meister, sondern vor allem von immer neuen Eingriffen der Bauherren. Was mußte alles geschehen, bevor Vierzehnheiligen oder Pommersfelden, Ottobeuren oder das Würzburger Schloß ihre Vollendung fanden! So etwas kann nur in einer Kunst von Gegenständen geschehen, nicht in einer Kunst der Ereignisse. Ist wirklich die „gefrorene Musik“ das Wesentliche an der Baukunst? Es ist Noch und Schon, was die Vergleichbarkeit erzeugt hat.

Noch und Schon besitzen eine verführerische Ähnlichkeit. Ein einziges Beispiel: die farbige Behandlung kirchlicher Innenräume um 1700 ist der um 1800 weit näher als der um 1750: vor und nach dem Rokoko wird gerne eine sehr plastisch wirkende Farblosigkeit bevorzugt, Weiß oder Grau mit etwas Gold; das Rokoko



selber schwelgt in Rosa, Apfelgrün und Himmelblau. Auch fehlt vor und nach ihm die asymmetrische Zügelung, die es selber kennzeichnet. Um 1700 noch kein Rokoko, um 1800 schon keines mehr, und doch alles wieder ganz anders! Nach der erkannten Verwechslung wird der Unterschied stets nur um so deutlicher. Überwundenes Rokoko sieht natürlich ganz anders aus als noch nicht entstandenes. Die Vergleichbarkeit von Geburt und Tod!

Die ganz tiefen Töne entziehen sich unserer Wahrnehmung ebenso wie die ganz hohen, und doch waltet auch da ein Unterschied. Die einen entziehen sich uns, weil die Schwingungszahl zu niedrig, die anderen, weil sie zu hoch ist. Die Gründe sind nicht die gleichen, nur der Erfolg ist vergleichbar.

In diesem Falle wissen wir übrigens einmal mit sachlicher Genauigkeit, daß die Grenzen des uns sinnlich Wahrnehmbaren nicht die Grenzen des Wirklichen sind (für andere Lebewesen gelten andere). Hier ist das Gebiet der Wissenschaft. In anderen Fällen sollten wir uns damit vertraut machen, daß auch die Grenzen des uns Denkbaren nicht die Grenzen des Möglichen sind. Hier beginnt das Gebiet der Metaphysik und das Gebiet der Religion.

Grenzbereiche, Anfang und Ende des uns Vorstellbaren, scheinen einander gerne zu entsprechen, und durch eben diese Entsprechung unterscheiden sie sich wieder am deutlichsten. Wie in den untersten Bereichen des Seins, in der Welt der kleinsten Bauteilchen, so geht auch in der höchsten geistigen Welt, in der Welt der



reinen Einfälle (und unter den Künsten bei Dichtung und Musik) das Räumliche im Zeitlichen, der Gegenstand im Ereignis auf. Gerade die Entsprechung eröffnet wieder den Blick in den Unterschied. Auch hier herrscht das Verhältnis von Noch und Schon. Dort unten scheint der Gegensatz von Ereignis und Gegenstand noch nicht — hier oben scheint er nicht mehr zu bestehen. Die untersten Bausteine unserer Wirklichkeit sind gewissermaßen noch keine Gegenstände, weil sie noch ebenso sehr Ereignisse sind; die reinsten Formen des Geistes sind schon nicht mehr Gegenstände, weil sie nur noch Ereignisse sind. Jene haben unsere alten Vorstellungen von der uneingeschränkten Macht der Ursächlichkeit erschüttert; diese könnten uns ein Höheres als alle unsere Ursächlichkeit überhaupt ahnen machen.

Dazwischen liegt die anschauliche Welt unserer Wirklichkeit und unserer Künste mit ihrem dauernden In- und Gegeneinander von Gegenstand und Ereignis. Es ist die uns anschauliche Welt, nicht mehr. So weit sie reicht, gelten Raum und Zeit, gelten die vier Dimensionen. Aber auf dieser Strecke wenigstens können wir etwas messen; wir können die eigentümliche Verschiebung vom Gegenständlichen zum Ereignishaften hin abmessen, die unsere begrenzte Wirklichkeit offenbar auszeichnet und die in den Künsten sich spiegelt. Am untersten Rande dieser Strecke liegt ein Gebiet, in dem Raum und Zeit, Ereignis und Gegenstand, noch nicht klar geschieden sind. Es klärt sich offenbar zuerst zu einer Vorherrschaft des Gegenständlichen, aus der dann wie-



der eine Entfaltung in das Ereignishafte hinein anhebt. Sie entspricht dem Verhältnis des Anorganischen zum Organischen, des Räumlichen zum Zeitlichen. Dahinter beginnt abermals Geheimnisvolles, nun aber eines, das keiner Wissenschaft mehr zugänglich ist. Wir vergessen nicht, daß es nur eine kleine Strecke ist, auf der das Sein uns anschaulich erscheint. Wir denken noch einmal an die Klaviatur. Nach zwei Seiten hin, nach den zu tiefen wie den zu hohen Tönen, ist sie begrenzt. Nach zwei Seiten hin ist auch die ganze uns anschauliche Welt begrenzt. Nach der einen, der unteren, kann Wissenschaft weitergehen. Hier hat die neueste Physik etwas von dem Schleier gelüftet, der manches Geheimnis vor der klassischen noch verbarg. Sie gerät dabei um so mehr in das Abstrakte, je mehr sie an Kenntnissen gewinnt. Dies heißt: sie wird um so unanschaulicher, je tiefer sie hinter unsere, nur unsere Anschaulichkeit taucht. Das Abstrakte, in das sie gerät, ist ein uns entzogenes Konkretes (nur im Sinnbilde zu fassen). Vielleicht aber wird es in seiner eigenen Wirklichkeit nur um so dichter, je dünner und abgezogener es uns erscheinen muß. Vielleicht steht es gar so, daß wir uns nicht nur der untersten Welt der kleinsten Bauteilchen, daß wir uns auch einer anderen, nur ahnbaren höheren Wirklichkeit (auf der anderen Seite der Klaviatur) um so mehr nähern, je mehr sich die unsrige zu verflüchtigen scheint. Wir erleben ja sogar innerhalb der für uns als voll geltenden Wirklichkeit Welten, die für andere Wesen transzendent, für uns selber jedoch durchaus diesseitig sind. Die Welt, die ich über einen Hund



hinaus besitze, ist für ihn durchaus transzendent (so wie seine Welt über die der Pflanze hinausgeht), und nur jene, die er mit mir teilt und die er für sich allein hat, ist es nicht. Aber sein Transzendentes — wohin er, wenn er dächte, seine Metaphysik richten müßte und wohin er immerhin seine Gefühls-Metaphysik“, seine Hingabe, seine Angst und seine Treue richtet — diese dem Tiere transzendente Welt ist für uns nachgewiesene Wirklichkeit. Spiele ich mit dem Hunde, füttere ich ihn oder kämpfe ich mit ihm, so bin ich mit ihm in seinem Diesseits; denke ich, so bin ich in seinem Jenseits, aber immer noch in meinem Diesseits. Von diesem meinem Diesseits, das für ihn ein Jenseits ist, hat der Hund im höchsten Falle eine ganz dumpfe Ahnung, eine schauernde Witterung. Sollte es von uns aus zu nächsten höheren und also notwendig unvorstellbaren Wirklichkeiten anders sein? — Jedenfalls ist die Vermutung möglich, daß eine uns transzendente höhere Wirklichkeit uns nur in einer stetigen Verdünnung der unseren, als stetige Verminderung und also auch Abstraktion ahnbar werden müßte. Schon Ereignis ist abstrakter als Gegenstand, Zeit abstrakter als Raum. Der stetige Dimensionsverlust vom Gegenstande zum Ereignis hin, der durch den Aufbau der uns anschaulichen Welt zu gehen scheint und den die Künste spiegeln, er könnte mindestens als ein fruchtbares Sinnbild gelten. Vielleicht ist er mehr.

Zwar kann, wer nicht selber Physik treibt, auch deren Wege nicht mitgehen. Trotzdem können ihm gewisse Erkenntnisse übermittelt werden, und wir erleben



mit Dank, daß dies jetzt dauernd geschieht — um so mehr, je mehr die Physik selbst an das Philosophieren gerät. Sie nimmt heute die „Beobachtbarkeit“ in den wissenschaftlichen Befund selber hinein; sie wird geisteswissenschaftlicher; die Geisteswissenschaften werden wohl naturwissenschaftlicher werden. Vielleicht darf ein Nicht-Physiker zu sagen wagen: dort unten, wohin die Physik jetzt gedrungen ist, gelten Raum und Zeit noch nicht, und selbst die Ursächlichkeit, die wir uns nur als Wirkung innerhalb unserer vier Dimensionen vorstellen können, wird damit mindestens undeutlicher. Das geschieht am unteren Ende der Klaviatur. Am oberen jedoch ist keine Wissenschaft mehr möglich. Dort beginnt die Metaphysik, und dort gelten Raum und Zeit nicht mehr.

Ein Wesenszug aller Kunst aber scheint es zu sein, daß ihre Sinnbilder nach jener oberen Seite hinüberzielen, die jenseits der Klaviatur beginnt. Das ist wohl das Religiöse an ihr und der tiefere Sinn ihres „Spieles“: es ist gar kein Spiel, es ist der Kampf gegen den Tod durch die Bannung des Vergänglichen im Gefäße der Form — und zugleich vielleicht die Ahnung einer höheren Wirklichkeit.



## ZUM SCHLUSSE

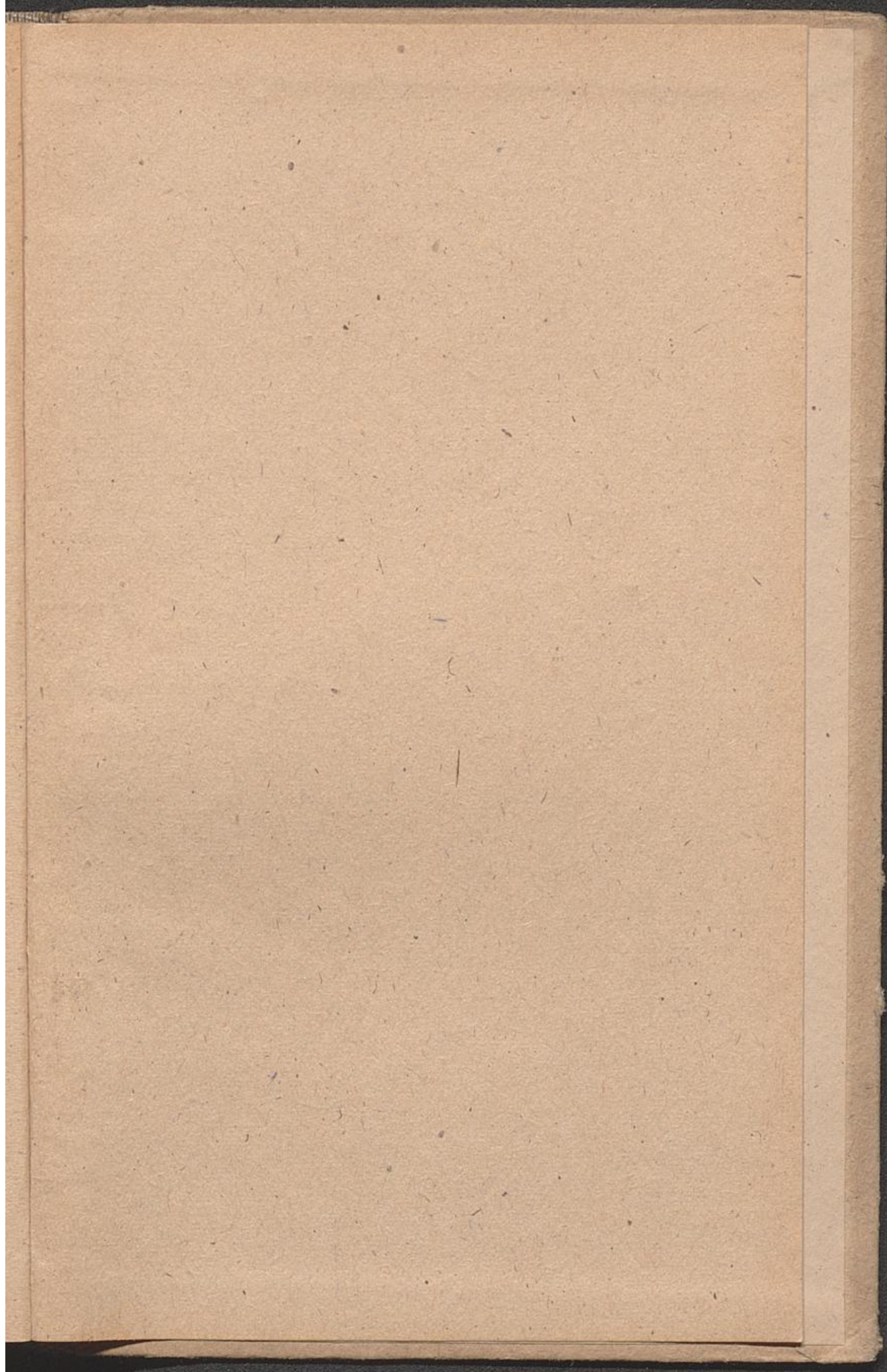
„Kunst und Wissenschaft“ ist eine sehr übliche Zusammenstellung. Sie ist gewiß nicht sinnlos; aber als eine Art Bestimmung empfunden, als Ausdruck einer Zwillingsstellung, wäre sie irreführend. Kunst ist vom Ursprung her der Religion viel tiefer verwandt als der Wissenschaft. Sie bleibt es auch in religionschwachen Zeiten. Gewiß steht sie in Lebensgemeinschaft mit allen übertierischen Leistungen des Menschen, und der Wandel in deren Vorherrschaft spiegelt sich auch in ihr. Sie kann sich darum in gewissen Lagen auch der Wissenschaft näher verbinden (die höchsten Fälle sind wohl Lionardo und Goethe gewesen). Sie kann es, aber sie muß es nicht. Sie muß es nicht immer, und vor allem hängt ihre Werthöhe nicht von dieser Verbindung ab. Wohl hängt sie ab von der Verbindung zwischen Ausdruck und Gesetz, zwischen Leidenschaft und Mathematik — aber Gesetz der Form ist auch Natur! Gesetz und Mathematik können darum unbewußt sein und sind es auf gewaltigen Strecken gewesen. Das Bewußtsein hat in der Kunst immer zu dienen, nie zu herrschen. Sein Dienst ist wichtig, oft unerläßlich; nur dem Starken freilich dient es gerne.

In der Kunst empfängt das Vergängliche einen Anhauch des Ewigen. Es empfängt ihn durch das Sinnbild. Um so höher werden wir bewerten, was ein Sinnbild ist. Weil die Kunst Sinnbilder, weil sie niemals die Natur außer uns selber gibt, weil sie dennoch und eben darum selber Natur ist, weil sie — auch wenn sie Eindrücke bannt — das Erlebnis bannt und nicht das

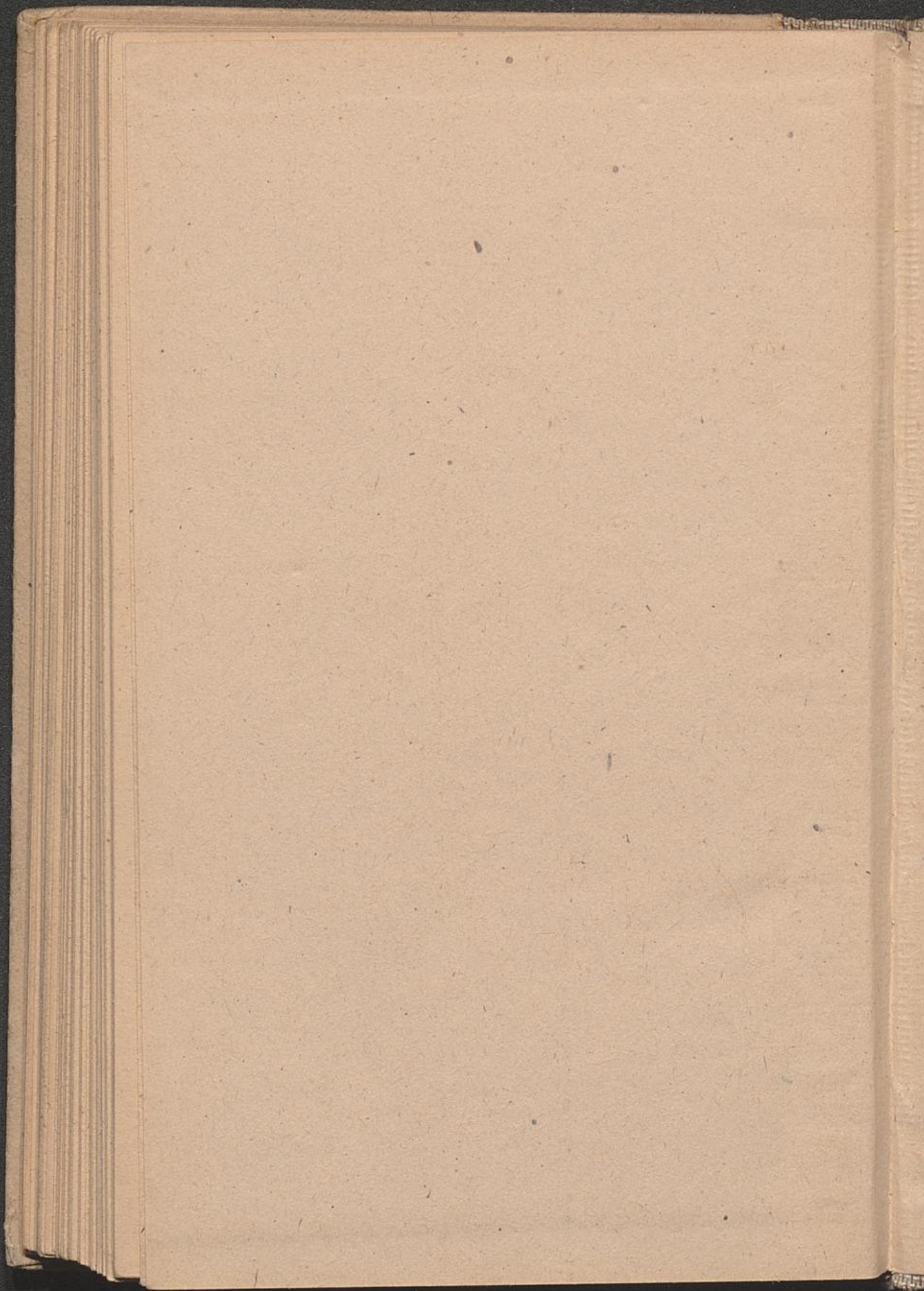


Gegenständliche erhält, weil dieses Gegenständliche selber also niemals in der Form steckt, weil sein Bild sogar bis zur Unkenntlichkeit verwandelt und dadurch erst gestaltet, dadurch erst gerettet sein kann — deshalb kann die Kunst allein das erzeugen, was unser Leben niemals besitzen kann: das Vollendete, und sei es nur im Scheine des Sinnbilds.

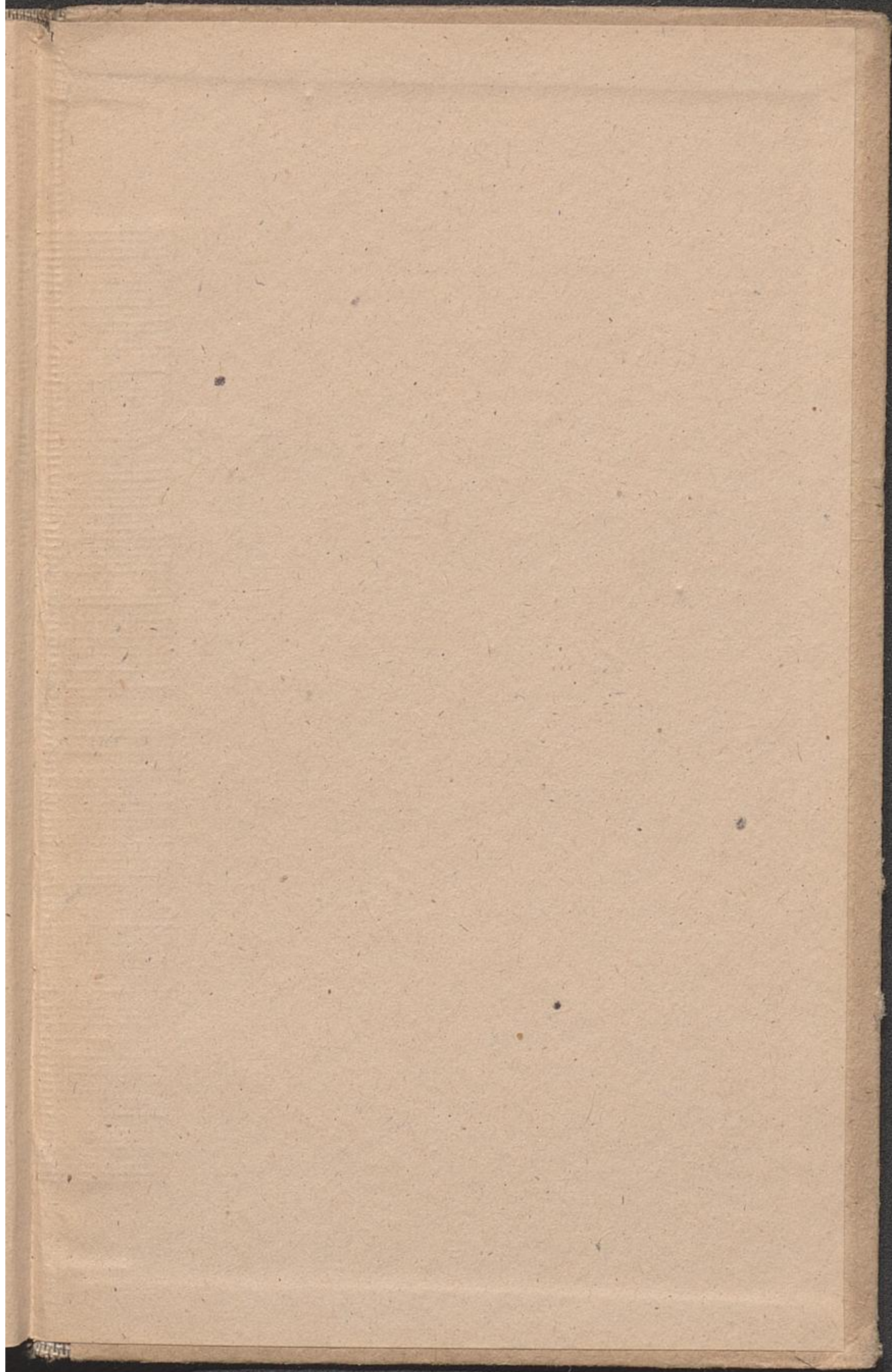
















03SE1802



PIRDER / VON DEN KÜNSTEN UND DER KUNST