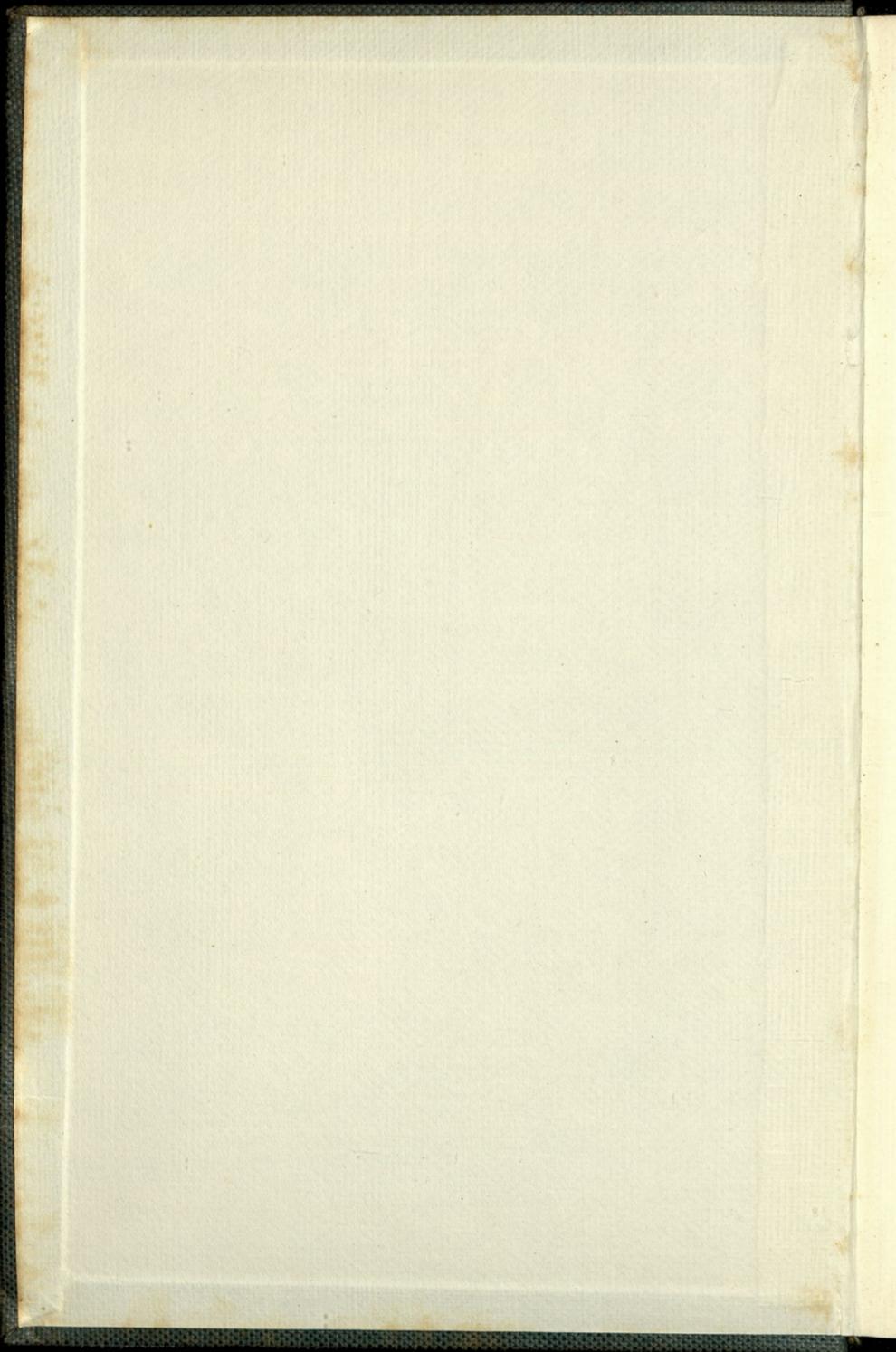


58071

KARL SCHEFFLER  
FORM ALS SCHICKSAL.







KARL SCHEFFLER  
FORM ALS SCHICKSAL

HUGEN REITSCH VERLAG  
MANNBACH, ZÜRICH UND LEIPZIG



KARL SCHEFFLER

FORM ALS SCHICKSAL

17936

der mit dieser Arbeit beschäftigt  
wird, ich die



1897  
M. 1

SOB 104 6 1

EUGEN RENTSCH VERLAG  
ERLENBACH-ZÜRICH UND LEIPZIG

428993

FORM ALS SCHICKSAL



*N. (Nž)*  
*6.6.39.*

13 NOV 1992

D 99201062

Printed in Switzerland  
Buchdruckerei Winterthur AG., Winterthur  
Copyright 1939 by Eugen Rentsch Verlag, Erlénbach

1901/02

Form als Schicksal	7
Die Melodie	11
Handlung	17
I. Die Funktion der Kunst	21
II. Das Wesen der Kunst in den bildenden	
Künsten	101
Hilfskunst	219
Von den Gradwerten	278

Ihm,  
der mir diese Arbeit ermöglichte,  
widme ich sie



## INHALT

Form als Schicksal . . . . .	9
Die Melodie . . . . .	15
Handlung und Existenz . . . . .	59
I. Die Funktion der Handlung in der Dichtkunst	61
II. Das Wesen der Existenz in den bildenden	
Künsten . . . . .	105
Halbkunst . . . . .	129
Von den Gradwerten . . . . .	155



## FORM ALS SCHICKSAL

... und dann, daß sie das  
... und  
... als  
... die ich wird dann zur Form; sie  
... die in keiner Weise  
... können. Dieser Form muß ge-  
... werden, wenn sie Künstler oder Denker heißen  
... Geht dabei unwillkürlich das Glück ver-  
... das der unbefangenen in den Tag Lebens ge-  
... das der nicht über sich selber reflektierenden  
... ist, so wird doch die Fähigkeit ge-  
... immer und überall ein Ganzes zu setzen.  
... des Lebens Art; daß es gibt, wo es annimmt, und  
... annimmt, wo es gibt. Wenn alles zur Form wird,  
... das Wechselspiel der Formen offenzuhalt,  
... Form wie Schicksal. Zudem verwandelt  
... in Formbilder-  
... und dann blickt ihm aus jeder Form Absicht an.

Form erhebt freilich auch, wer die Welt und sich selbst  
... Bewußtsein gerückt, denn Form ist die  
... für alle. Doch wissen die primitiven Na-  
... nicht, was mit ihnen geschieht und in ihnen vor-  
... .

Führt man eine Form auf ihren Ursprung zurück, so  
... man stets zu einer Kraft. Form ist verwirklichte,  
... Kraft; in der Form erhält sich die Kraft.  
... für die sichtbarsten und höchsten Formen  
... wie für die sinnlich nicht unmittelbar



Künstler und Denker gleichen sich darin, daß sie das Weltsein und Weltgeschehen, das innere und äußere – sofern eine solche Trennung möglich ist –, als Form erleben. Sogar das Ich wird ihnen zur Form; sie wissen, daß sie bedingte Wesen sind, die in keiner Weise sich selber entfliehen können. Dieser Preis muß gezahlt werden, wenn sie Künstler oder Denker heißen wollen. Geht dabei unwiederbringlich das Glück verloren, das der unbefangenen in den Tag Lebende genießt, das der nicht über sich selbst reflektierenden Lebenskraft eigen ist, so wird doch die Fähigkeit gewonnen, immer und überall ein Ganzes zu sehen. Dieses ist des Lebens Art: daß es gibt, wo es nimmt, und daß es nimmt, wo es gibt. Wem alles zur Form wird, und wem sich das Wechselspiel der Formen offenbart, dem erscheint Form wie Schicksal. Zuerst verwandelt sich ihm Allnatur in Formhieroglyphen von deutender Kraft, sodann blickt ihm aus jeder Form Allnatur an.

Form erlebt freilich auch, wer die Welt und sich selbst ohne höheres Bewußtsein genießt, denn Form ist die Mittlerin für alle. Doch wissen die primitiveren Naturen nicht, was mit ihnen geschieht und in ihnen vorgeht.

Führt man eine Form auf ihren Ursprung zurück, so gelangt man stets zu einer Kraft. Form ist verwandelte, übertragene Kraft; in der Form erhält sich die Kraft. Dieses gilt für die sichtbaren und hörbaren Formen ebensowohl wie für die sinnlich nicht unmittelbar

wahrnehmbaren, für die entweder erfahrungsmäßig oder intuitiv begriffenen Formen. Es gilt für die Formen der Zeit und des Raums, für die Formen der Kausalität, für die einfachen und zusammengesetzten, die organischen und anorganischen, die mathematischen und psychischen Formen. Die gefesselte Kraft wird als Form wahrgenommen, doch auch die sich entladende, die schnelle und die langsame, die geheime und offenbare, die sich verwandelnde und die konstante, die schaffende und zerstörende. Der Zufall ist ausgeschlossen, jede Form ist notwendig, ist gesetzmäßig entstanden, und sie ist frei nur innerhalb dieser Gesetzmäßigkeit. Kräfte derselben Art zeugen ähnliche Formen. Und dieses gilt sowohl für die mechanisch wirkenden wie für die seelisch sich als Triebe äussernden Kräfte.

In Formen leben, setzt Unabhängigkeit, lebendige Ruhe und heitere Entsagung voraus. Glückshunger und Zwecksinn trüben das Wahrnehmungsvermögen. Darum ist die Zahl der Jünger, die sich in der Formbetrachtung zusammenfinden, verhältnismäßig klein. Selten ist die Vorbedingung gegeben, von sich selber absehen, sich selber Objekt werden zu können, schwer ist es, die auf Nutzen bedachten Interessen und die subjektiven Stimmungen des Gemüts unterzuordnen dem ganz zweckfreien Interesse für das Gesetz, wonach das Weltall gebaut ist und wonach es sich stetig erneuert.

Vielleicht ist es der formenzeugenden Kraft des Universums gleichgültig, ob ihre Bildungen von einem

Auge, einem Ohr, einer Vernunft oder Phantasie begriffen werden. Doch ist es ebensowohl möglich, ja wahrscheinlicher, daß es im Plane der Schöpfung liegt, auch Geschöpfe hervorzubringen, in denen der Plan sich selbst begreift, sich selbst fühlt und merkt. Es entsteht die Frage, ob die Verwandlungen der Kraft, die als Formen begriffen werden, als solche vorgedacht sind, ob ihnen, neben der subjektiven, eine objektive Gültigkeit zukommt. Die geheimsten Beziehungen von Subjekt und Objekt werden aktuell.

Zugleich wird eine der erstaunlichsten der menschlichen Fähigkeiten deutlich. Der Mensch ist zwar im Mutterleibe schon determiniert, er verkörpert eine ohne sein Zutun geprägte Form, die alle andern Formen ausschließt, körperliche und seelische, von seiten des Erbguts, der Umwelt, der Anlage, der Entwicklung usw., dennoch ist er auch ein Mikrokosmos und versteht nicht nur die eine ihm schicksalhaft zuteilgewordene Form, die er lebt, sondern denkend und sich einfühlend auch alle andern möglichen Formen des Menschlichen, ja des Organischen im weitesten Sinne. Er ist ein endliches Wesen mit einem unendlichen Geist. Kein geringeres Wunder als das Universum ist der Mensch, der es fühlen kann. Obwohl er nur eine Form verkörpert, schlummern in ihm alle Möglichkeiten der Form. Sein Geist kann die Schöpfung wiederholen, etwa so, wie der Fötus im Mutterleibe alle Stadien der Entwicklung vom Protoplasma bis zur Menschenwerdung durchmacht.

Ernste Beschäftigung mit der Form wird darum zu

einem frommen Bemühen; denn es geht um das Geheimnis des Lebens. Gelingt es, tief genug vorzudringen, so gelangt man zur Vorstellung von der Identität aller bauenden Kraft. Der Ausgangspunkt aber mag beliebig, nach Neigung oder Beruf, gewählt werden; denn es führen alle Wege zum selben Ziel.

Darum ist das Denken über Fragen der Form im hohen Maße aktiv, wenn auch in einem übertragenen Sinne. In Formen, nur in ihnen, offenbart sich dem Menschen die ewige Aktivität Gottes. So gehört die Beschäftigung zu jenen Bestrebungen, die ihren Lohn in sich selbst tragen. Nur der Verwirrte hält sie für unzeitgemäß, nur der Unwissende unterschätzt ihren Wert. Der Einsichtige wünscht seiner Zeit hohe Schulen, in denen sehr still und ganz zweckfrei das Wesen der Form erforscht und gelehrt wird.

## DIE MELODIE

... „als wenn die ewige Harmonie  
sich mit sich selbst unterhalte . . .“

Goethe

Jedes Ohr faßt Melodien auf, aber nicht jedes  
Jund im Gedächtnis weilt. Niemand aber vermag zu sagen, was die Melodie eigentlich ist, wie sie entsteht, wodurch sie so stark und nachhaltig wirkt. Sie ruft wie eine Selbstverständlichkeit an, und ist von allen musikalischen Formen doch am wenigsten zu bestimmen; sie ist das Allgemeine, doch auch das Unerkennbare. Sind Menschen mit sich allein bewegt von freundlichen Gefühlen, so beginnt es in ihnen zu klingen: sie stimmen oder pfeifen Melodien, sie bilden rhythmisch geordnete Töne, die sie kennen oder auch neu erfinden, ohne über dieses Tun aber mehr nachzudenken wie über ihr Lachen und Weinen.

Hier bietet sich dem Denken ein Anknüpfungspunkt: wenn Melodien benutzt werden als Ausdruck für das Leben des Gefühls, so muß dieses zur Melodie in enger Beziehung stehen; wenn im rhythmischen Tonwechsel Gefühle abgebildet werden, so müssen diese sich in etwas Melodisches verwandeln lassen; Gefühle müssen die Eigenschaft haben, sich im Musikalischen übertragen zu lassen, und Melodien müssen transformierte Gefühle sein.

Verfolgt man diesen Gedanken, so zeigt sich, daß alle melodischen Motive in der Tat weltliche Vorgänge verkörpern. Die Art dieser weltlichen Vorgänge ist begrifflich freilich nicht genau zu beschreiben — eben darum ist den Menschen in die phantasievollere Sprache



Jedes Ohr faßt Melodien auf, jeder Mund singt sie, und im Gedächtnis werden sie mühelos aufbewahrt; niemand aber vermag zu sagen, was die Melodie nun eigentlich ist, wie sie entsteht, wodurch sie so stark und nachhaltig wirkt. Sie mutet wie eine Selbstverständlichkeit an, und ist von allen musikalischen Formen doch am wenigsten zu bestimmen; sie ist das Allgemeinste, doch auch das Unerklärlichste. Sind Menschen mit sich allein, bewegt von freundlichen Gefühlen, so beginnt es in ihnen zu klingen: sie summen oder pfeifen Melodien, sie bilden rhythmisch geordnete Tonreihen, die sie kennen oder auch neu erfinden, ohne über dieses Tun aber mehr nachzusinnen wie über ihr Lachen und Weinen.

Hier bietet sich dem Denken ein Anknüpfungspunkt: wenn Melodien benutzt werden als Ausdruck für das Leben des Gefühls, so muß dieses zur Melodie in enger Beziehung stehen; wenn im rhythmischen Tonwechsel Gefühle abgebildet werden, so müssen diese sich in etwas Melodisches verwandeln lassen: Gefühle müssen die Eigenschaft haben, sich ins Musikalische übertragen zu lassen, und Melodien müssen transformierte Gefühle sein.

Verfolgt man diesen Gedanken, so zeigt sich, daß alle melodischen Motive in der Tat seelische Vorgänge verkörpern. Die Art dieser seelischen Vorgänge ist begrifflich freilich nicht genau zu bezeichnen – eben darum ist den Menschen ja die phantasievollere Sprache

der Kunst gegeben –; dennoch muß zunächst versucht werden, diesen Ausgangspunkt der Untersuchung so bestimmt wie möglich zu begreifen.

Man redet von Trieben, Affekten und Leidenschaften, vom Gemüt, von Empfindungen und Gefühlen. Doch versteht fast jeder etwas anderes darunter. Wird wirklich einmal Einigkeit insofern erreicht, als unter „Trieb“ ein im Dämmer des Instinkts drängendes und Bedrängtes, ein mit dem Organleben Zusammenhängendes, unter „Affekt“ eine seltener aber heftig auftretende, das Lebensgefühl aufregende oder niederschlagende Bewegung der Seele, und unter „Leidenschaft“ eine bleibende Anlage, die bestimmte Affekte zwangsläufig wiederkehren läßt, zu verstehen sei, daß das Wort „Empfindung“ auf seelische Reaktionen anzuwenden wäre, die vom Sinnenleben hervorgerufen werden und verhältnismäßig einfache Zustände der Lust, der Unlust oder des Begehrens, nach Qualität, Dauer und Intensität geordnet, umfassen, daß das Wort „Gefühl“ dagegen Bewegungen der Seele in sich selbst bezeichnet, die von Gesamteindrücken und vom Denken abhängen, affektvolle Zustände, die mehr vom Begehren gelöst sind und eine reichere Vorstellungswelt voraussetzen, und daß endlich das Wort „Gemüt“ die Anlage meint, Empfindungen und Gefühlen lebendig zugänglich zu sein – wird hierüber in der Tat ein Übereinkommen erzielt, so bleibt doch die Frage offen, wo Grenzlinien zwischen Trieb und Affekt, zwischen Affekt und Empfindung, zwischen Empfindung und Gefühl gezogen werden können. Grenzbestimmungen

sind hier so unmöglich wie die zwischen Welle und Welle, weil das Leben der Seele ein ewig flutendes und bewegtes ist. Zwei Eigenschaften aber sind allen Seelenvorgängen eigen: zum ersten kennt die Naturgewalt, die die menschliche Seele unaufhörlich bewegt, die sie durch diese Bewegung erhält und wachsen läßt, nicht die Begriffe gut und böse. Diese Begriffe können immer erst hinterher gebildet werden, wenn die Bewegung bereits da ist; sie sind Produkte der Sittlichkeit und werden sozial gebildet, es sind Ableitungen, die die Aufgabe haben, regelnd, hemmend, richtunggebend zu sein. In seinem Ursprung ist das Seelenleben nur eines: es ist vital; wenn es Zwecken gehorcht, so sind es zunächst Zwecke Gottes, die auf Erhaltung abzielen und über unser Verständnis gehen. Zum zweiten ist allen diesen Seelenvorgängen eine eigene Rhythmik, ein harmonikales Verhältnisleben eigen, so daß sich von einer verborgenen Mathematik des Empfindens und Fühlens, ja von einer prästabilierten Harmonie des Mikrokosmos ebenso wie von der des Makrokosmos sprechen ließe. Wie das ganze Weltall nach unerschütterlichen Baugesetzen ausgerichtet ist, und wie die Gesetze in jedem Organismus wiederschwingen und wiederklingen, so ist auch das Leben der Seele diesen Schwingungsgesetzen, diesen Formbefehlen unterstellt. Darum ist jeder seelische Vorgang eine unsichtbare Form. Sichtbar wird diese Form in körperlichen Bewegungen und Bewegungsfolgen, hörbar wird sie im Musikalischen. Wer fähig ist, sich selbst zu beobachten, merkt es bald, daß jeder Bewegung seiner

Seele eine bestimmte Tonkurve, ein besonderer Rhythmus, ein charakteristisches Tempo entspricht: er entdeckt in sich die Geburtsstätte der Musik. Den unsichtbaren Kurven der Seelenbewegungen entsprechen Tonkurven. So zeigt sich auch in der Musik, wie in jeder Kunst, daß aus ihren Werken „die Weisheit der Natur der Dinge selbst redet“, daß sie „deren Aussagen durch Verdeutlichung und reinere Wiederholung verdolmetscht“.

Ein einfaches Beispiel mag zur Erläuterung dienen: Jede Frage benützt, wenn sie ausgesprochen wird, unwillkürlich eine Tonfolge, die von unten nach oben führt. Die Intervalle dieser Tonbewegung sind grundsätzlich immer dieselben, wenn die Empfindungen der Fragenden übereinstimmen. Die Entfernung vom tiefsten bis zum höchsten Ton hat im Mittel den Zwischenraum einer Quinte. Umgekehrt sinkt bei jeder Antwort die Stimme ab, und auch in diesem Fall beträgt das Intervall im Mittel eine Quinte. Zeichnet man Fragen und Antworten in Notenschrift auf – sowohl Helmholz, in seiner „Lehre von den Tonempfindungen“, wie W. Wundt, in seiner „Völkerpsychologie“ haben es getan –, so hat man zwei generelle Tonkurven vor Augen. Diese sind zwar unendlich variabel, je nachdem die Fragen und Antworten freudig erregt oder traurig zweifelnd, gewichtig, obenhin oder sonstwie empfindungsmäßig betont sind; und sie nehmen auch an Länge und Kompliziertheit in dem Maße zu, wie sie sich auf bestimmte Gegenstände und Interessen beziehen, und welche Wortfolgen dementsprechend gewählt werden. Wie immer die Bewegung im besonderen aber auch sei: die

Grundkurve, dort die aufsteigende, hier die abfallende, bleibt erhalten, auch wenn – der Eindringlichkeit der Frage oder Antwort entsprechend –, statt der Quinte eine Quart oder Terz oder auch ein noch größeres Intervall gegriffen wird. Diese Kurven sind gesetzmäßig; nicht in dem Sinne, daß sie Formen einer bestimmten, in unserem Fall also der deutschen Sprache sind, sondern so, daß sie jeder Seelenregung, die auf ein Fragen und Antworten hinausläuft, eigen sind: sie finden sich in der ganzen Menschheit wieder. Hier sind Sprachelemente, die vor der Sprache da sind. Doch nicht nur der charakteristisch so oder so gleitende Sprung nach oben oder unten ist gesetzmäßig, sondern auch ein bestimmter Rhythmus. Dieser hängt freilich ebenfalls von der Wortfolge ab, vom Temperament des Sprechenden und von vielen andern Bedingungen; grundsätzlich läßt sich aber feststellen, daß immer zwischen dem tiefsten und dem höchsten Ton wenigstens ein kürzerer Ton eingeschoben wird, so daß die Frage mit dessen Hilfe, wie mit Benützung eines Springstocks, von unten nach oben, die Antwort aber von oben nach unten springt. Das Notenbild, schematisch aufgezeichnet, mit Auslassung aller möglichen Zwischentöne und schleifenden Bewegungen der Sprechstimme, stellt sich so dar:



Frage



Antwort

Nach welchem Gesetz das Tempo, das heißt die Schnelligkeit oder Langsamkeit von Frage und Ant-

wort, bestimmt wird, deutet Wilhelm Wundt an, wenn er sagt, daß das Tempo wie von selbst langsamer wird, daß also die Noten „größer“ werden, wenn gewichtiger betont wird. Die Probe, auch die vom Gegenteil, ist leicht zu machen: wird ein schwerer Ernst in die Frage oder Antwort gelegt, so spricht man langsam, wird flüchtig gefragt oder geantwortet, so geschieht es schnell. Auch wird das Intervall bei nachdrücklichen Fragen und Antworten größer und bestimmter, bei geringfügigerem Anlaß aber kleiner und unsicherer genommen. Endlich ist es auch möglich, die Verwendung einer dur- oder moll-Tonart nachzuweisen, den Gemütslagen entsprechend, aus denen heraus gefragt und geantwortet wird.

Das oben gegebene Notenskelett wird von den melodischen Tonfiguren des Musikers zum blühenden Leben erweckt. Es gibt Melodien, die deutlich fragen und antworten, gleichviel ob sie damit einem Text folgen oder nicht. In Goethes Mignonlied, das Beethoven in Musik gesetzt hat, hebt die fragende Melodie so an:

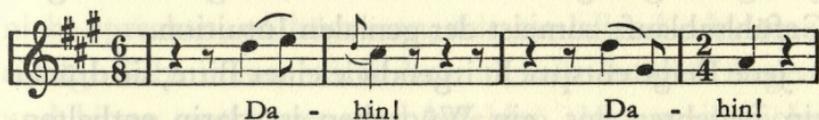


Hier ist eine Aufmerksamkeit heischende Frage musikalisch gestaltet; sie bewegt sich von unten nach oben, vom *e* zum *a* über Sekunde und Terz zur Quarte. In der dritten Zeile des Gedichts wird die Frage jedoch dringender wiederholt. Dort heißt es:



Die Frage beginnt hier auf dem Ton, womit die erste schloß, auf dem *a*. Die Stimme steigt dann um eine volle Quinte bis zum *e*, und es ist zudem charakteristisch, daß beim ersten Mal die große, beim zweiten Mal die kleine Terz benutzt ist.

Nicht weniger aufschlußreich ist in dem selben Lied die den Fragen gegenübergestellte Aufforderung, die gewissermaßen die Stelle der Antwort einnimmt. Sie kommt unzweideutig zum Ausdruck in dem Ausruf: „Dahin!“



Hier ist, in der Abwärtsbewegung, das Intervall ebenfalls um so größer genommen, je dringender die Aufforderung wird.

Aufschlußreich ist auch die berühmte Arie des Pagen in Mozarts „Figaros Hochzeit“. Die zweite Zeile des Gedichts beginnt mit einer Frage, die jedoch nicht eben dringlich gemeint ist und sich nicht – dieses ist wichtig – an eine gegenwärtige Person richtet. Sie tut darum nur einen Terzenschritt nach oben, der zu zweifeln scheint.



Schubert hat im „Erlkönig“ in einer ganz überzeugenden Weise die Tonkurven von Frage und Antwort abgewandelt und so kontrastiert, daß die Liedmelodie im wesentlichen aus den beiden Bewegungen aufgebaut ist. Wer die Noten ansieht, wird erstaunen, wie folgerichtig das Frage- und Antwortspiel des Gedichts auch melodisch durchgeführt ist. Alle fragen: der Vater, der Sohn und der Erlkönig, und alle antworten auch; die Begleitung aber untermalt beides mit dem nie aussetzenden Galoppieren der Triolen. Nicht auszumachen wird sein, wie weit Schubert mit vollem Bewußtsein so verfahren ist, ob es sich um klare Einsicht oder um einen richtigen Griff der Intuition handelt. Wahrscheinlich gelingt die gültige Transformation eines gesetzmäßigen Gefühlsablaufs zumeist der genialen Intuition.

Jede Frage entspricht irgendwie einer Bitte, sie drückt ein Begehren aus, ein Wünschen ist darin enthalten. Und jede Antwort enthält ein Beschwichtigendes, sie verweist zur Beruhigung, auch wenn sie Befehl wird. Darum lassen sich auch für Bitte und Befehl verwandte musikalische Grundformen nachweisen. Doch darf dieses alles nicht schematisch gedacht werden; es kommt in jedem Fall auf die besondere seelische Einstellung an, denn es gibt auch bittende Befehle und befehlende Bitten. Und alle Zwischenstufen können bis zu den feinsten Nuancen musikalisch ausgedrückt werden; jeder Form des Seelischen entspricht in der Musik eine Gegenform, die zu ihr paßt, wie die Matrize zur Patrize. Es kann zuweilen scheinen, als hingen die Tonbewegungen vom Sprechen ab, als wäre die Sprache das Pri-

märe und Entscheidende; bei genauerem Hinsehen zeigt es sich jedoch, daß das Erste und Bestimmende immer die Seelenvorgänge sind. Sie haben die Sprache überhaupt erst geschaffen. In jeder Frage, in jeder Äußerung eines Wunsches schwingt Erregung, ist Spannung; in jeder Antwort aber löst sich die Spannung. Exakt wissenschaftlich ausgedrückt ließe sich sagen: dort steigert sich der Atemdruck, hier vermindert er sich. Steigerung des Atemdrucks aber erzeugt höhere Töne, Verminderung des Atemdrucks tiefere Töne. Hinzu kommt, daß die aufsteigende Tonreihe ein schnelleres, die absteigende ein langsames Tempo bevorzugt. Versteht sich: mit Ausnahmen. Das Elementare bleibt jedenfalls immer erkennbar. Beobachtet man kleine Kinder, die noch nicht sprechen, so hört man, wie sie lallend oder eine einzige Silbe immer wiederholend, sehr deutlich fragen und bitten, antworten und befehlen. Man weiß nicht was sie fragen oder fordern, doch beherrschen sie die Grundmelodien. Ja, sie tun es besser als die Erwachsenen, weil sie von dem empirischen Charakter der Sprache noch nicht verwirrt werden. Sie singen geradezu ihre Wünsche und stellen innere Vorgänge naiv in Melodien dar. Dieses Heraussingen von Empfindungen, das man von kleinen Kindern zumeist dann hört, wenn sie ganz mit sich allein sind, erhält sich sogar noch über das Alter der Sprechunfähigkeit hinaus. Ohne falsche Scham läßt das kleine Kind sein Gefühl bei jedem Anlaß frei als Melodie ausströmen; mit den albernsten Lauten kann es musizieren.

Hierher gehören auch die melodischen Elemente im

Lachen und Weinen. Deutlich lassen sich seelische Bewegungen heraushören, beides ist reich an Nuancen, beides ist im höchsten Maße charakterisierend; mit Worten aber würden sich die Modulationen im Lachen und Weinen nur ungenau erklären lassen. Eben weil sich Affekte in reinen Lauten ausdrücken, unbeschwert von Begriffsbestimmungen der Sprache, kann ein Lachen erheiternd, ein Weinen erschütternd sein. Ansteckend ist beides, wie es auch die Furcht, der Schreck, die Wut sein kann. „Sobald man spricht, beginnt man schon zu irren“, sagt Goethe; nur die wortlose Sprache des Gefühls, die Musik wird, kann nicht irren. Melodien haben ebenfalls etwas Ansteckendes. Auch an die Tierlaute und ihre Modulation ist zu erinnern. Wo ein Brüllen oder Knurren in bestimmten Rhythmen chromatisch hinauf- oder hinabgleitet, wo es von Ton zu Ton springt und zwischen laut und leise wechselt, wo Schreie des Hungers, des Schmerzes, der Wut, oder auch Töne des Behagens laut werden, da lassen sich von den Tonformen innere Affekte ablesen. Die Lockrufe des Männchens erzeugen im Weibchen verwandte Affekte. Von einer Sprache ist nicht die Rede, und doch ist es ein Sprechen, wenn auch oft ein dissonantes. Hier steht man vor dem Urphänomen. Weswegen auch die Meinung aufkommen konnte, daß die Melodien unmittelbar vom Gesang der Vögel abgeleitet wären. Es ist aber so, daß in jeder Menschenbrust ein Vogel ewig alte und ewig neue Lieder singt. Die Rhythmen und Tonfolgen werden in jeder Seele neugeboren, als träten sie zum erstenmal in Erscheinung, weil Gesetzlichkeiten sprechen, die

für alle gelten, galten und gelten werden, weil Formelemente nach Ausdruck verlangen, die zur Konstitution gehören und eben darum jedem einzelnen Wesen zu gehören scheinen.

Es mag in dieser Verbindung noch auf ein anderes Beispiel hingewiesen werden; der Leser mag es dann selbständig weiter ergänzen. Gibt der Mensch dem Gefühl Ausdruck, das in den Worten enthalten ist: „Wie schön ist die Nacht!“ so wird die Betonung in der Regel auf dem Worte „schön“ liegen. Der Ton wird dann um so höher und größer (das heißt: länger) genommen, je erregter der Sprechende und je inniger der Nachdruck demgemäß ist, womit die Erregung geäußert wird. Verwandelt sich der Ausruf in Musik, so findet von diesem hohen Ton bis zum Ende des Satzes ein von Zwischentönen durchsetzter Abstieg statt. Es entsteht eine Tonbewegung von der Art, wie sie sich als schöne Passage in Webers „Freischütz“, in einer Arie Agathens findet:



Damit ist nicht gesagt, daß für den Ausdruck dieses Gefühls und für diese Worte nur Webers Tonfolge ganz adäquat sei. Vielerlei Abwandlungen sind möglich, denn Gefühle sind reich an Nuancen. Gewiß aber ist, daß sich die Stimme immer grundsätzlich ähnlich so von oben nach unten bewegen wird. Je nach dem Affekt wird der Intervall vom höchsten bis zum tiefsten Ton kleiner oder auch größer genommen werden, und immer wird

der betonte Ton der längste sein. Bestätigt wird das Gesagte in einer schönen Weise durch eine bekannte Melodie Mozarts. Sie findet sich in der „Zauberflöte“ und geht hervor aus einer ähnlichen Gefühlsentladung:

Dies Bild - nis ist be - zau - bernd schön, wie  
noch kein Au - ge je ge - sehn!

Es darf nicht beirren, daß die Betonung hier auf dem Worte „Bildnis“ liegt. Gemeint ist: „wie schön ist dieses Bildnis“; in diesem Fall hat der Musiker, wie so oft, richtiger betont als der Textdichter. Mozart hat aus dem Ausruf eines seiner schönsten Lieder gemacht; Schubert hat, wie wir sahen, aus den Tonbildern von Frage und Antwort eine dramatisch wirkende Musikballade gemacht, und ebenso ließe sich Webers schöne Passage durch Abwandlung, Wiederholung und Führung über verschiedene Tonarten – das heißt: über verschiedene Gemütsstimmungen – zu einem Lied erweitern.

\*

In der Untersuchung ist jetzt ein Punkt erreicht, wo ein Verweilen nötig wird. Es ist nämlich notwendig zu unterscheiden zwischen den kurzen charakteristischen Tonbildern eines Ausrufs, einer Frage, eines Befehls usw. und den kunstmäßig ausgebildeten Melodien, für die es bezeichnend ist, daß sie einen langen Atem haben.

Die Ausrufe stehen eigentlich der Natur noch ebenso nahe wie der Kunst, sie haben etwas Naturalistisches; die breit ausladende Melodie aber stellt ein Summe, einen organischen Verband dar. Es läuft hinaus auf den Unterschied von Motiv und Melodie. Und es erhebt sich die Frage, was diesem Unterschied im Gefühlsleben entspricht.

Es wurde gesagt, daß Wörter wie Trieb, Affekt, Empfindung, Gefühl auf etwas Fließendes und kaum zu Begrenzendes hinweisen, und daß es darum bedenklich ist, mit diesen Begriffen zu operieren als bedeuteten sie jedem dasselbe. Dennoch wird nun eine Hilfskonstruktion unvermeidlich, weil etwas Unaussprechliches mit Hilfe der Sprache erklärt werden soll. Diese Konstruktion wird benutzt mit dem Hinweis, daß sie nur bedingt gültig ist; sie gleicht einem jener Holzgerüste, die notwendig sind, wenn ein Bogen gewölbt werden soll, die aber beseitigt werden, wenn das Gewölbe fertig ist, weil es sich dann selbst trägt. Es handelt sich um die Unterscheidung von Empfindung und Gefühl. Unter dem Wort Empfindung wird hier das Rohmaterial des Seelenlebens verstanden. Empfindungen entstehen als Reaktionen auf äußere Anreize, sie wechseln mit den Eindrücken und hängen vielfach vom Zufall ab. Sie bilden den Baustoff für jene höheren seelischen Werte, die mit dem Wort Gefühl bezeichnet werden, für etwas, das mehr verdichtet, endgültiger und damit auch individueller geworden ist. In diesem Sinne faßt das Gefühl den Willen der Seele mehr zusammen, die unwesentlichen Empfindungen – unwesentlich eben für den Wil-

len – sind abgestoßen und die Ewigkeitswerte der Seele sind gesammelt. Bezeichnend ist, daß das Wort Gefühl mehr in der Einzahl, das Wort Empfindungen aber in der Mehrzahl gebraucht wird. Gefühle schließen sich gegenseitig aus oder bilden eine natürliche Folge, Empfindungen geraten dagegen leicht durcheinander. Im Gefühl ist der Strom der seelischen Kräfte bereits gelenkt; und da es sich um ein schon Gestaltetes handelt, ist eine andere Art von Objektivität darin als in den Empfindungen. Das Gefühl ist aktiver; darum regt es das Zeitgefühl bestimmter auf. Es hat etwas Humanistisches und verbindet die Seelen. Bedeutende Menschen ragen nicht eigentlich hervor durch die Vielheit ihrer Empfindungen, sondern durch die Kraft und Tiefe ihres Gefühlslebens; das heißt: sie sind Herren ihrer Empfindungen geworden. Eine große Persönlichkeit erlebt das Allgemeine, das Gesetzliche als sei es etwas Individuelles, sie ordnet synthetisch ihre Empfindungen. Darum lebt sie repräsentativ, während sie spontan und naiv nur sich selber zu leben scheint. Der gefühlsstarke Mensch ist einfach, entschieden und unbedingt, er fühlt sich nicht „von seinen Empfindungen nach zwei Seiten gezogen“, denn er hat gewählt.

Dieses „Gefühl“ darf nun aber in keiner Weise abstrakt genommen, es kann gar nicht lebendig sinnlich genug aufgefaßt werden. Gefühl manifestiert sich erst, wenn es mit den bestimmtesten Wirklichkeiten eine Verbindung eingeht. Voraussetzung für das Gefühl der Liebe, zum Beispiel, ist es freilich, daß in einer Seele die große Bereitschaft zum Lieben ist; offenbaren aber kann Liebe

sich nur, wenn sie Gegenstände findet, wenn ihr Gelegenheit geboten wird, aktiv zu sein, wenn das Innere auf ein Äußeres trifft. Dann erst lacht auch das Glück, weint die Trauer, bebt die Ungeduld. Dasselbe gilt, wenn ein Gefühl in eine Melodie verwandelt wird. Ist diese Voraussetzung aber gegeben, so läßt sich schlechterdings jedes Gefühl in Melodie transformieren – und jede Melodie wieder rückwärts in Gefühl. Auch die Melodie ist etwas Verdichtetes und Endgültiges, sie ist ein Bleibendes. Darum bildet sie im Musikwerk den lebenden Punkt. Melodien schließen sich ebenfalls gegenseitig aus, sie sind kleine Welten, die für sich bestehen. Die Melodie: das ist die Ordnung, sie löst sich vom Subjekt ab wie das Kind von der Mutter. Eben dadurch gewinnt sie die Kraft auf alle zu wirken und die Seelen zu verbinden, sie ist allgemeingültig und scheint doch jeden persönlich anzugehen. Indem der Musiker ein wahres Menschengefühl in musikalische Form bringt, muß er es freilich nicht nur erleben, es nicht nur besonnen anschauen und auf das Wesentliche zurückführen, sondern auch in Melodie verwandeln: der Wille der Seele muß vorgestellt und transformiert werden. Das Wort darstellen sagt, was künstlerisch vor sich geht. Darum ist in jeder aus dem Innern quellenden Melodie das Gefühl in einer erhabenen Weise zweckfrei geworden. Auch die Melodie handelt, doch ist ihre Aktivität ein Gleichnis. Und so geschieht das Wunder, daß in ihr Unlust selbst zur Lust wird.

Gegen diese Auffassung ist eingewendet worden, die Melodie sei „nur“ eine Form, nichts anderes. Dieses zu-

gegeben, erhebt sich gleich die Frage: was aber ist eine Form? Sie kann nicht Geburt des Zufalls oder der Willkür, sie muß notwendig sein, das Sinnbild einer Kraft. Sonst könnte es nicht gute und weniger gute, lebendige und erstarrte Formen geben. Notwendigkeit aber wird allein in der Seele empfunden und gewogen. Gewiß, Melodien sind Formen, doch sind es solche, die mit seelischen Formen korrespondieren. Exakte Nachweise, wie die Verwandlung von Melodie in Gefühl vor sich geht, ja welchem Gefühl jede Melodie entspricht, sind freilich nicht zu erbringen. Mit Gefühlen ergeht es uns wie mit der Luft, die sich nicht greifen läßt und dennoch Stürme erzeugt. Nicht anders ist es mit der Melodie. Hört man sie, so ist es nicht selten, als müsse man sie in einen Satz verwandeln können, es liegt einem ein Text dazu gewissermaßen auf den Lippen; doch gelingt es nie, und jeder Versuch muß mißlingen, weil die Sprache zu grob und das Bewußtsein zu stumpf ist. Man müßte mit Engelszungen reden können. Doch eben um der Beschränktheit der Sprache willen ist den Menschen ja die Kunst gegeben, damit er mit ihren Formen ausdrücke, was sich sonst in keiner Weise sagen läßt. Nur intuitiv ist der innige Zusammenhang, ja die Identität von Gefühl und Melodie zu verstehen.

Beethoven hat hierüber aufschlußreiche Worte zu Bettina von Arnim geäußert: „Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich; ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponieren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich

aufbaut und das Geheimnis der Harmonie schon in sich trägt. Da muß ich dann von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen, und im letzten Augenblick, da triumphiere ich über den ersten musikalischen Gedanken: sehen Sie, das ist eine Symphonie. Ja, Musik ist so recht die Vermittelung des geistigen Lebens zum sinnlichen. – Melodie ist das sinnliche Leben der Poesie. Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichtes zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie? Empfindet man nicht in dem Lied der Mignon ihre ganze sinnliche Stimmung durch die Melodie? und erregt diese Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen? Da will der Geist zu schrankenloser Allgemeinheit sich ausdehnen, wo alles in allem sich bildet zum Bett der Gefühle, die aus dem einfachen musikalischen Gedanken entspringen und sonst ungeahnt verhalten würden. . . . Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie gibt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften, und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntnis. Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein anderes, sie mit dem Geist begreifen; je mehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, desto reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständ-

nis mit ihr. Aber wenige gelangen dazu; denn so wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbart, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben, so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht; auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zugrunde wie jeder Kunst; alle echte Erfindung ist ein moralischer Fortschritt. . . Wenige verstehen, Welch ein Thron der Leidenschaft jeglicher einzelne Musiksatz ist – und wenige wissen, daß die Leidenschaft selbst der Thron der Musik ist.“

Goethes Mignonlied wird auch von Beethoven als Beispiel benutzt: er fühlte sich angeregt „durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonie schon in sich trägt“. Grundsätzlich aber ist an dem Vorgang, daß reines Gefühl sich in Dichtung und Musik verwandelt, nichts geändert, wenn, wie hier, das Gefühl zweimal durch eine gestaltende Phantasie dahingegangen ist. Daß sich das Gefühl in diesem Fall sowohl in der Hand des Dichters wie in der des Musikers einer geheimnisvollen Harmonielehre fügte und klingend wurde, beweist nur um so besser, daß es hier und dort dieselbe Harmonielehre ist, die unser Seelenleben regiert. Die jeder Melodie eigentümliche Neigung, sich nach einer bestimmten Zahl von Takten zu wiederholen, und andere Regeln der Komposition, die in ein Musikstück etwas wie eine Aufteilung in Strophen, Verse und Reime bringen, stimmen überein mit Neigungen lebendiger Gefühle,

zu repetieren und in Wellenbewegungen zu verlaufen. Auch das Gefühl liebt strophische Gliederung, die Bewegung zwischen Motiv und Gegenmotiv und ein Ausbalancieren zur Symmetrie. Auch die Gefühle gehen gewissermaßen von festen Grundtönen, von einem Generalbaß aus und kehren immer wieder dahin zurück; sie sind im Tempo rasch oder langsam und haben ihre eigenen Rhythmen, sie bewegen sich ebenfalls in Dur- oder Molltonarten dahin, und es sind die Tonarten an sich bereits Abbilder von Gemütszuständen. Selbst forte und piano sind im Seelischen vorgebildet, und dauernd unterhält sich das Seelenleben auch mit kunstvollen Variationen über das Thema eines bestimmten Gefühls. Besonders wichtig sind endlich, sowohl im Gefühl wie in der Melodie, die Pausen. Es gibt eine Psychologie der Pausen. Die zwischen den Tongruppen einer Melodie liegenden Pausen entsprechen stets denen, die zwischen den Empfindungsgruppen liegen. Es gibt Pausen, die einem Komma oder einem Semikolon im Satz, einem Punkt oder Bindestrich gleichzusetzen sind. Wie immer das Problem betrachtet wird, stets gelangt man zu der Erkenntnis, daß die Melodie eine getreue Objektivierung von Gefühlen ist, im ganzen sowohl wie im einzelnen.

Kann nun jedes Gefühl in eine Tonfolge und in einen Rhythmus übertragen werden, die nur ihm eigentümlich sind, so wird im Hörer umgekehrt dasselbe Gefühl wieder erweckt, wenn er die Melodie hört. Oder doch ein Abglanz, ein Sinnbild des Gefühls. Seelisches will musikalisch versinnlicht sein, dieses künstlerisch Sinnliche

aber will von neuem vergeistigt werden. Da das Seelenleben ein Universum ist, so werden alle Melodien aufgenommen, verstanden und durch Zustimmung bekräftigt: jede lebendige Melodie ist siegreich und wird, früher oder später, zum Gemeinbesitz vieler Völker. Unwillkürlich leitet jedermann in eine Melodie sein individuelles Fühlen, er verwandelt damit das Allgemeingültige in ein persönliches Erlebnis, legt den Melodien imaginäre Texte unter – und es stimmt immer. Es erklärt die Weltwirkung der Melodie, daß jeder Mensch alles nachfühlen kann, nein muß, was als bedeutende rhythmische Tonfolge in sein Ohr dringt, weil jeder ein Kosmos ist, in dessen Gefühl alle überhaupt denkbaren Melodien latent vorgebildet sind. Das Wohlgefallen an der Melodie besteht darin, daß jeder sich selbst, sein heimlichstes Ich darin wiederfindet und so sein Unbewußtes entdeckt. Und das Wohlgefallen ist um so größer, als das Seelische in der Melodie vom Zufälligen und Unwesentlichen gereinigt und auf ein Elementares gebracht worden ist. Indem sie sich in Melodien verwandeln, erscheinen die Gefühle vereinfacht, lapidarisiert, von Nebengeräuschen befreit; und dieses ist keine Vergrößerung, sondern eine erhöhende Stilisierung. Sprechend verwandelt jeder Mensch ja seine Gefühle und Affekte schon in naturalistische Tonfolgen und Rhythmen, und jeder andere versteht die Modulationen der Stimme, den Tonfall. In diesem Sinne produziert jedermann Urbilder des Melodischen. Der Musiker aber bildet daraus vollgültige Melodien. Seine Phantasie besteht nicht darin, sich willkürlich Tonfolgen auszuden-

ken, sondern darin, das allen Eingeborene so zusammenzudrängen, daß es zu klingen beginnt.

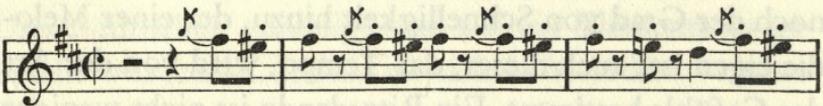
\*

Das Wesentliche der Melodie besteht in dem Wechsel höherer und tieferer Töne. Eine solche Tonfolge aber ergibt, wenn alle Noten gleich lang, gleich „groß“ sind, selten schon eine Melodie. Die einzigen überzeugenden Beispiele noch nicht rhythmisierter Melodien bieten einige der Choräle, wie sie im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts ausgebildet worden sind. Nicht selten bestehen sie durch viele Takte nur aus verschieden hohen Tönen, alle in der Größe von halben Noten. Früher oder später kommt dann freilich auch dort der Augenblick, wo der Rhythmus mit seinem Wechselschritt beteiligt ist. Alle lebhafter gebildeten Melodien aber sind so sehr auch auf den Rhythmus angewiesen, daß Tonhöhe und Tempowechsel völlig verschmelzen. Als Drittes tritt noch der Grad von Schnelligkeit hinzu, der einer Melodie eigen ist; auch dieser, das Tempo, wird von der Art des Gefühls bestimmt. Ein Ritardando ist nicht weniger ein Bestandteil des Seelischen, wie es ein Crescendo ist. Hans von Bülow hat den Rhythmus sogar dem Tonwechsel übergeordnet, als er sagte: „Zu Anfang war der Rhythmus“. Es gibt ein Instrument, das nur einen Ton hervorbringen kann, und das im Orchester doch seinen Platz hat: die Trommel. Sie vermag nur durch Rhythmus zu wirken. Hübsch veranschaulicht wurde das Verhältnis von Rhythmus und Melodie vor kurzem in dem Film „Der Walzerkrieg“. Es handelt sich darin

um den Wettstreit von Joseph Lanner und Johann Strauß in Wien. Lanner beschuldigt den Jüngeren, er hätte ihm eine Melodie „gestohlen“. Vor Gericht bestreitet Strauß es nicht, während der Richter fragt, ob er denn keinen mildernden Umstand anführen könne. Währenddessen steht Lanner an einer Brüstung und trommelt nervös mit den Fingern darauf. Er tut es in diesem Rhythmus:



Strauß geht lächelnd zum Flügel, der im Gerichtssaal aufgestellt ist und sagt zum Richter: „Herr Lanner hat eben so gemacht“ – und er ahmt die Klopflaute nach – „wem gehört nun aber die Melodie, wenn ich so mache?“ Und er spielt auf dem Flügel die ersten Takte des berühmten Musikstücks, das „Radetzky marsch“ genannt wird:



Ja, wem gehört die Melodie? Der erste Gedanke ist: natürlich Johann Strauß. Doch war sie in Lanners nervösen Klopflauten halb schon vorgebildet; ein Motiv, das dieser unbewußt angeschlagen hat, wird von Strauß im Fluge musikalisch aufgefaßt. Wo immer temperamentvoll unbewußt mit den Fingern getrommelt wird, da geht in der Seele etwas vor: der Klopfende spielt, so ließe sich sagen, auf einem stummen Klavier. Die spontane Umbildung eines solchen Rhythmus in Melodie

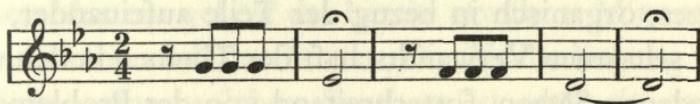
aber ist der schönste Beweis von musikalischer Phantasie, der Vorgang ist für die Charakteristik des Talents wichtiger als alle Hinweise auf ein weltanschaulich gerichtetes Pathos.

Verhältnismäßig spät hat sich der Melodie die Harmonie verbunden. In der Frühzeit wurde zumeist der Rhythmus betont, wie noch jetzt im Tanz der Wilden; dann trat die reine Melodie ihre Herrschaft an, zuletzt folgte die Harmonie und wurde mit der Zeit so anspruchsvoll, daß sie die Melodie fast auffraß. Zuerst war sie Begleitung, entwickelt aus den Formen des Dreiklangs, aus den Ober- und Untertönen der Melodie; zuletzt wurde sie zum Selbstzweck. Auch in der Begleitung wurde jedem Instrument nun eine eigene Melodienführung überwiesen, und so entstand aus vielerlei Melodischem ein Gewebe, worin die einzelnen Fäden kaum noch zu verfolgen sind. Diese Vielfältigkeit wurde erreicht auf Kosten der Hauptbewegungen und führte folgerichtig zur Raffinierung der Instrumentation und zu einer betonten Kultivierung der Klangfarbe. Obwohl die Harmonie in dieser Weise der Melodie gefährlich geworden ist, hat sie sie doch auch in einer wunderbaren Weise bereichert. Denn auch hier ist, wie bei der Transformierung eines Gefühls in Melodie, im wahren Wortsinn eine Offenbarung im Spiel: die Harmonien offenbaren, daß sie latent bereits in den einzelnen Tönen der Melodie enthalten sind, so daß die Melodie sie zur gegebenen Zeit selbstherrlich aus sich hervorbringen mußte. Woraus aber auch wieder zu schließen ist, daß die Melodie wichtiger ist als die Harmonie, weil das,

worin ein Anderes enthalten ist, mehr sein muß als dieser Bestandteil. Die Mehrstimmigkeit der Musik verweist auf die Mehrstimmigkeit des Gefühls. Jedes Gefühl ist mehrstimmig, weil es fortgesetzt assoziiert, weil es nach allen Seiten Verbindungen eingeht. Blitzschnell. Lessing hat dafür in seinem Faust-Fragment ein geistvolles Gleichnis gefunden. Sein Faust sucht den geschwindesten der Teufel und wählt den, der so schnell ist wie der Übergang vom Guten zum Bösen. Jedes Gefühl ist voller Übergänge, voller Kontraste. Wie es für die Farben ein Gesetz der Komplementärwirkung gibt, wie ein starkes Rot zwangsläufig ein Grün „fordert“, so gibt es auch für Gefühle Komplementärwirkungen: ein heftiges Gefühl fordert das entgegengesetzte. Diese Polyphonien – die seelischen Ober- und Untertöne – sind harmonisch faßbar. Die Harmonie gibt der Melodie Fülle, sie gibt ihr sinnliche Plastizität. Und sie kann in einer erschütternden Weise dramatisch wirken. In gewissen Akkordfolgen Beethovens scheinen sich Welten zu bewegen. Man denke an den Gefangenen-Chor im „Fidelio“ oder an den dreimaligen Akkordwechsel im letzten Satz der Neunten Symphonie zu den Worten: „Vor Gott! vor Gott! vor Gott!“ Die Wirkung ist fast zu stark. Wie kein Musiker zielsicherer als Beethoven zu den tiefsten Ursprüngen der Melodie vorgedrungen ist, so auch zum Leben der Harmonie. Es ließen sich die herrlichsten Beispiele hier und dort anführen.

\*

Im übrigen warnen seine und seiner großen Zeitgenossen Symphonien davor, das, was hier über die Unterscheidung von Empfindung und Gefühl gesagt worden ist, allzu unbedingt zu nehmen. Es muß eine Hilfskonstruktion bleiben. Prüft man die Symphonien, in denen die Musik ein Höchstes und Reinstes erreicht hat, so bemerkt man, daß in den Hauptsätzen nicht breit ausladende Melodien zur Führung der musikalischen Handlung verwendet worden sind, sondern kurze, schlagkräftige Motive. Charakteristisch dafür sind die ersten Takte der C-moll-Symphonie von Beethoven:



Das ist keine Melodie, es ist das getreue Abbild einer Gemütserschütterung. Beethoven selbst soll gesagt haben: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ Es ist wirklich ein Pochen, ein dunkler Befehl. Dennoch würden diese Takte, auf sich selbst beschränkt, nicht viel aussagen. Das Entscheidende liegt in der Abwandlung des kurzen Motivs. Eine breit strömende Melodie hätte nicht in dieser Weise abgewandelt werden können. Beethoven hat das Motiv durch alle Gemütslagen dahingeführt, er läßt die Schicksalsstimme aufschreien und flüstern, er erweitert das Thema zu einem Satz und baut, mit Hilfe weniger Grundformen, ein erstaunliches Monument menschlichen Leidens und Trotzes. Aus dem kleinen Ring eines musikalischen Gedankens steigen immer neue Kreise auf und schwellen über den ersten hinaus, eine einzige heftige Empfindung wächst sich aus

zu einem Kosmos von Empfindungen, und am Ende scheint die Menschheit zu sprechen. Die Abwandlung des Motivs: das ist in diesem Fall das groß Melodische; der ganze Satz ist eine einzige Melodie, der Hörer erlebt, wie sich eine leidenschaftliche Empfindung in ein System von Empfindungen, in eine ganze Gefühlswelt verwandelt. Aus den wenigen Anfangstakten entwickelt sich der erste Akt eines mächtigen Dramas. Denn jede Symphonie gleicht einem Drama in mehreren Akten, wirkt wie ein Drama und, wie in diesem, siegt auch dort eine poetische Gerechtigkeit. Eine Symphonie ist ein Ganzes, organisch in bezug der Teile aufeinander, mit einer seltsamen Verwandtschaft der Themen in den verschiedenen Sätzen, fortschreitend von der Problemstellung zur befreienden Auflösung, und Gemütszustände trotziger, lyrisch-melancholischer, tänzerischer und heroisch gehobener Art durcheilend. Jede Symphonie ist wie eine Selbstbefreiung des Willens vom schweren Druck des Lebens; dargestellt ist ein Gefühlsablauf, der im größten und weitesten Sinne der göttlichen Kausalität untersteht, so daß sich auch sagen ließe: die ganze Symphonie ist wie eine einzige Melodie. Eine Melodie, die vom Hörer nicht nur willig aufgenommen, sondern in allen Teilen auch gedacht sein will. Dasselbe gilt für die Sonate. Auch dort erscheint alles nach Forderungen der Harmonielehre geregelt, die mit Kunstmathematik eng zusammenhängen; doch gilt diese Harmonielehre, diese Mathematik auch für das Leben der Seele: es handelt sich um ein und dasselbe Naturgesetz, das sich *im* Menschen und *durch* den Menschen manifestiert.

Die Stätte der reinen, in sich kreisenden, breit ausladenden Melodien ist das Lied. Es wurde schon gesagt, daß jeder Hörer einer Melodie einen imaginären Text unterlegt, der sich zwar sprachlich nicht ausdrücken läßt, dessen Worte einem aber auf der Zunge zu liegen scheinen. Beim Lied scheint es nun, als hätte der Dichter zuerst diese Worte gefügt. Manchmal trifft es zu, manchmal aber scheint es auch nur so. Denn es gibt nicht viele Lieder, in denen Text und Melodie eine Einheit bilden, wo die Melodie des Musikers naturnotwendig aus der Sprechmelodie des Dichters entwickelt worden ist. Zu diesen Mustern gehört das bereits erwähnte Mignonlied von Goethe und Beethoven. Die Vorbedingung zum Gelingen einer solchen Synthese ist, daß ein großer Dichter am Werke war und mit naiver Einfachheit starke Gefühle ausgesprochen hat, daß ein ebenso begabter Komponist dann musikalisch die Konsequenz aus dem gezogen hat, was er vorfand. Beethovens Melodie des Mignonliedes ist nichts anderes als eine sinngemäß gesteigerte Deklamation des Gedichts. Goethe hat ihm die Melodie zugereicht, er hat die Melodie Goethe aus dem Mund genommen. Hätte sich das Kräfteverhältnis von Dichtung und Komposition hier nur um wenig verschoben, so hätte Beethoven selbständiger, das heißt willkürlicher vorgehen müssen, und die organische Einheit wäre gestört worden. Eine Dissonanz wäre auch entstanden, wenn das Gedicht weniger schlicht, wenn es mehr durch Gedanken spekulativer Art beschwert wäre. Denn ein zu gewichtiger Text läßt sich nicht rein in Musik setzen. Das Lied des Harf-

ners aus „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ („Wer nie sein Brot mit Tränen aß“) ist darum melodios so eindrucksvoll nicht zu gestalten: es regt das Denken zu sehr an, als daß die Melodie unbefangen aufgefaßt werden könnte. Dieses Mißverhältnis, daß der Text zu philosophisch ist, als daß eine luftige Melodie ihn tragen könnte, findet sich nicht selten in Wagners Musikdramen. Häufiger freilich ist der andere Übelstand, daß der Text eines Liedes oder einer Arie kaum mehr ist als eine poetische Albernheit, die gewaltsam mit einer nicht selten schönen Melodie verkoppelt wurde. Recht oft haben Text und Melodie wenig miteinander zu tun, so daß sich der Melodie ohne Schaden ein anderer Text unterlegen ließe. Man könnte Beispiele in Fülle anführen, daß Meisterwerke der Melodienbildung Texte benutzten, die nichtssagend und platt sind. Von dieser Tatsache ging Schopenhauer aus, als er witzig vorschlug: „Hinsichtlich des Übergewichts der Musik möchte es vielleicht passender erscheinen, daß der Text zur Musik gedichtet würde, als daß man die Musik zum Text komponiert.“ „Die Worte“, fährt er fort, „sind und bleiben für die Musik eine fremde Zugabe von untergeordnetem Werte, da die Wirkung der Töne ungleich mächtiger, unfehlbarer und schneller ist als die der Worte: diese müssen daher, wenn sie der Musik einverleibt werden, doch nur eine völlig untergeordnete Stelle einnehmen und sich ganz nach jener fügen. Umgekehrt aber gestaltet sich das Verhältnis in Hinsicht auf die gegebene Poesie, also das Lied oder den Operntext, welchem eine Musik hinzugefügt wird. Denn als-

dann zeigt an diesen die Tonkunst ihre Macht und höhere Befähigung, indem sie jetzt über die in den Worten ausgedrückte Empfindung, oder die in der Oper dargestellte Handlung die tiefsten, letzten, geheimsten Aufschlüsse gibt.“ In einer Oper genügt es, wenn der Text nur die richtigen Stichworte gibt und im übrigen der Musik das Feld überläßt. Das schönste Beispiel eines solchen Operntextes bietet Beethovens „Fidelio“. Dichterisch ist er kein Meisterwerk; doch fand das Genie Beethovens überall Gelegenheit, von dem, was der Textdichter nur eben berührt hat, die „tiefsten, letzten, geheimsten Aufschlüsse“ zu geben. Sieht man von solchen seltenen Beispielen ab, so bleibt die Verbindung von Melodie und Wort immer problematisch. Hieraus folgt die Fragwürdigkeit der Oper als Kunstgattung. Verschärft wird die Problematik, weil die menschliche Stimme selten nur klar und rein aus der Kehle kommt, weil dieses lebendige Instrument im Vergleich mit andern Musikinstrumenten den Nachteil hat zu schwanken und vom subjektiven Befinden abhängig zu sein. Ist die Sprache, deren sich der Sänger bedienen muß, obendrein vokalarm, so wird die Wirkung nicht selten peinlich.

\*

Jedes Volk hat seine Sprache, und deren Einfluß auf die Formen der Melodien ist unverkennbar. Jedes Volk hat auch einen eigenen Nationalcharakter, und auch dieser färbt die Melodien. Jedes Volk liebt bestimmte Tonarten, neigt mehr dem Dur oder dem Moll zu und bevorzugt melodisch besondere Inter-

valle, Rhythmen und Tempi. Dieses alles aber verhindert nicht, daß das jeder Melodie zugrunde liegende Gefühl allgemein menschlich gültig ist. Jede Melodie verweist endlich auch auf das Persönliche im Talent ihres Erfinders. Gewisse Gefühlskomplexe werden mehr betont, andere werden zurückgedrängt; wie die Menschheitsgefühle dort vom Volkstemperament determiniert sind, so werden sie es hier vom persönlichen Temperament. Doch wie das Licht von der Linse zwar gebrochen wird, immer aber Licht bleibt, so kann auch die Melodie charakteristische Sonderzüge annehmen, wird aber niemals ihr Wesentliches einbüßen. Wie stark die Sonderzüge hervortreten, vermag man zu erkennen, wenn man einen Raum betritt, in dem ein Musikstück erklingt, ohne daß man weiß, um welches Stück und um welchen Komponisten es sich handelt. Immer taucht eine Tonfolge, eine Harmonie, ein Rhythmus auf, die die Gewißheit geben: dieses ist französisch, italienisch, deutsch, oder: dieses muß von Mozart, von Beethoven, von Schubert sein. Der Tonfall einer Frage steht fest, für alle, für alle Zeiten und Länder; jedes Volk, jedes Talent aber fragt musikalisch auch mit Hilfe von Nuancen, die nur ihm eigen sind. Jede markante Eigenschaft moduliert die Melodie. Dennoch bleibt eine melodisch gewordene Frage stets eine Frage, eine Antwort bleibt eine Antwort; die Grundkurven erhalten sich.

Damit eine Melodie entstehe, muß zunächst das Talent vorhanden sein, also nicht nur die Fähigkeit ein Gefühl zu erkennen und anzuschauen – das kann jeder

Denkende – sondern auch die Gabe, Gefühlsmäßiges in Kunstformen zu übertragen und damit etwas Unfaßbares sinnlich faßbar zu machen. Darüber ist jedoch nichts weiter zu sagen: das Talent ist nicht analysierbar, seine Tätigkeit bleibt geheimnisvoll. Dennoch soll man sich hüten, einer verschwellenen Mystik die Erklärung zu überlassen; auch hier geht alles höchst „natürlich“ zu, wenn wir den Vorgang auch nicht einzusehen vermögen. Talent ist eingeborene Formgestaltung, ist die Fähigkeit, Metamorphosen zu bewirken. Besser läßt sich sagen, wie das Menschliche beschaffen sein muß, woraus das Talent schöpft. Das Gefühlsleben genialer Musiker war stets entschieden, kräftig, oft leidenschaftlich, und es hatte stets sinnliche Fülle. Zugleich aber war es einer inneren Ordnung unterworfen, dergestalt, daß die Empfindungen ihren Gradwerten nach bestimmt werden konnten. Kurze melodische Phrasen mag mancher erfinden; um den melodischen Einfall aber fortzusetzen, um ihn glaubwürdig zu entwickeln, die melodischen Formen zu gruppieren, eines aus dem andern „richtig“ hervorgehen zu lassen und breit ausladende, lang dahinfließende Melodien zu bilden, dazu gehört eine geniale, intuitive Erkenntnis der von der Natur geschaffenen Gefühlsorganisation. Wie es gemeint ist, veranschaulicht gut eine Arie von Mozart, die das schönste Beispiel eines in Musik übertragenen Gefühlsablaufs ist: sie findet sich in „Figaros Hochzeit“ und beginnt mit den Worten: „Ihr, die die Triebe des Herzens kennt“. Manche Liedmelodie ist nur vier oder acht Takte lang und drängt dann schon zur Wiederholung; diese Melodie

Mozarts geht durch zweiundfünfzig Takte, ehe sie zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Dann freilich folgt auch sie dem merkwürdigen Gesetz der Harmonik sowohl wie des Gefühls, wieder zur Grundform, zum Grundton zu gravitieren. Jede Melodie drängt zur Repetition. In Mozarts Lied ist dieses Wiederaufnehmen des ersten Themas, nachdem es in der wunderbarsten Weise zu einem Selbstgespräch des reinen Gefühls geworden ist, wie die Erfüllung eines seelischen Verlangens nach Symmetrie.

In diesem Sinne ist jede Melodie so bedeutend oder unbedeutend wie ihr Schöpfer. Und damit ist ein Hinweis gegeben auf den Gradwert von Melodien. Wenn sie Verkörperungen von Gefühlen sind, so müssen sie auch am Wert dieser Gefühle gemessen werden. Es gibt nicht eigentlich „falsche“ Melodien. Es gibt banale Melodien, doch haben selbst sie Berechtigung, da sie ein Gefühl objektivieren. Täten sie es nicht, so wären sie nicht Melodie. Es gibt ja auch banale Gefühle, sogar ordinäre Gefühle, so daß der scherzhafte Ausspruch berechtigt ist: wenn Musik vor Gericht gestellt werden könnte, würden gewisse Melodien wegen Unsittlichkeit verurteilt werden. Natur aber sind selbst solche Gefühle; darum tun sie als Melodien auch ihre Wirkung. Jede melodische Form ist in ihrer Weise wahr, sie konstatiert etwas, das seelisch da ist. „Die Musik sieht, wie Gott, die Herzen.“ Trotzdem gibt es unermeßliche Wertunterschiede. Das künstlerische Kriterium wird zu einem menschlichen, wobei freilich das Wort menschlich in seinem freiesten Sinne zu gebrau-

chen ist. Aus gemeinen Gefühlen wachsen gemeine Melodien; die zarte, tiefsinnige oder heroische Melodie entsteht dagegen, wenn ihr Schöpfer zart, tiefsinnig oder heroisch empfindet, wenn er, selbst verzweifelnd noch, voller Anbetung ist. Es ist darum leicht einzusehen, warum Melodien von Musikern, die höhere Menschen sind, zunächst nur von Gleichfühlenden verstanden werden, warum sie erst im Laufe der Zeit Allgemeingut werden. Ein Register der Gefühle gibt es freilich nicht, und mit dem sittlichen Maßstab sind sie keineswegs zu messen, weil unmittelbar das Gefühl nichts mit der Ethik, die Schönheit nichts mit der Moral zu tun hat. Nur mittelbar ist ein Gemeinsames vorhanden: der ununterdrückbare Vervollkommnungsdrang des Menschen. Beweisen läßt sich nichts, doch besitzen wir einen verläßlichen Gradmesser in der Brust. In jedes Gefühl spricht heimlich das Gewissen hinein. Ein Unbewußtes weiß, welche Bedeutung, welche höhere Wirklichkeit, welches Verhältnis zu Gott – um es religiös auszudrücken – ein Gefühl hat. Banale Gefühle und Melodien fallen gern ins Sentimentale, weil sie ein schlechtes Gewissen haben. Dieses Unbewußte ist unbestechlich. Der Mensch versteht alles, wenn er in sich hineinblickt und hineinhört, auch das, worüber eine Verständigung von seiten des Verstandes unmöglich ist. Darum versteht er auch die Melodie. Das Leben wird in jeder Seele jungfräulich geboren, als träte es zum erstenmal ans Licht; die ewigen, unveränderlichen Gefühle wollen in jedem Individuum offenbar werden als ein Neues. Wird dieses innere Dasein in Musik ver-

wandelt, so entsteht als ein „öffentlich Geheimnis“ das Wunder der Melodie.

Denn es ist wunderbar, daß, ebensowenig wie die naturnotwendig anmutende Handlung eines Dramas oder wie das groß Existentielle einer Statue, die bedeutende Melodie nicht vergessen werden kann. Dort wie hier wird der Eindruck ein Stück Leben. Immer wieder taucht die Melodie im entscheidenden Augenblick auf und beginnt zu klingen. Und dieses gilt nicht nur für einzelne Melodien, sondern auch für die großen Melodienverbände der Symphonien, Sonaten usw. Das geistige Ohr hört, wenn es sich erinnert, wie das geistige Auge dann sieht. Dieses ist die ausdauernde Vitalität der Melodie: sie verschmilzt mit der subjektiven Vitalität der Seele, weil sie ein Spiegelbild jedes idealisierten Ichs ist. Im Verhältnis zum Universum ist der Einzelne ein Nichts; doch ist das Universum ohne den Einzelnen auch ein Nichts, weil es sich in ihm erst selbst merkt. So ist auch die Melodie das Allgemeinste und zugleich das Individuellste. Das Talent offenbart sie, und alle tragen sie fortan, bis an ihr Lebensende, mit sich herum.

Hierin liegt auch das Geheimnis der Langlebigkeit jeder ausdrucksvollen Melodie: sofern sie vollkommen Melodie ist, die sich atmend entwickelt nach der Logik des Gefühls, hat sie den Ewigkeitszug. Sie hat immer etwas Vollkommenes, denn sie hat die ihr gestellte Aufgabe erledigt – sonst wäre sie nicht da. Das „Richtige“ erhält sich; erst „wo der Anteil sich verliert, verliert sich auch das Gedächtnis“.

Die edelste Eigenschaft der Melodie aber ist, daß sie

immer schön ist. Und weil sie schön ist, macht sie glücklich. Die Begriffe decken sich so ganz, daß auf die Frage: was ist das Schöne? geantwortet werden darf: das Melodische. Schön ist die Melodie, weil sie im höchsten Sinne menschlich ist, weil sie das Subjektive restlos objektiviert und das Objektive ganz in ein Subjektives verwandelt. Daß dieses geschieht, ist eine tief-sinnige Lust der Natur. Die Lust am Melodischen stellt sich ein, weil das Gefühlsleben rückhaltlos konstatiert wird, ohne daß die Sitte eingreifen kann, weil es ein unbedingt bejahendes Geschehen ist. Unlust selbst wird zur Lust, weil die Melodie überwindet, was sie darstellt und indem sie es darstellt. Sie bildet ungeschminkt die Gefühle ab; indem sie es aber tut, scheint sie zu sagen: es ist alles nicht so schlimm. Der tiefste Schmerz wird überglänzt von einem Lächeln der Zuversicht, und Trost ist selbst im Schrecklichen, weil Wohlklang darin ist – ein Wohlklang, dessen Ordnung im Gefühl des Schreckens noch verborgen liegt. Was mit dem Göttlichen – nenne man es, wie man will – unmittelbar in Beziehung bringt, was in die Tiefe jeder Seele, doch auch über jedes Einzelschicksal hinausweist, ist immer melodisch und schön.

Es läßt sich auch so sagen: wo Melodie entsteht, da ist auch Liebe. Das liebende Gefühl aber hat den Zug, alles zu einem Abbild seiner selbst zu machen. Dadurch erschafft es das Schöne, ist bejahend, ist vertrauend, befreiend und tröstend.

Es gibt freilich noch einen andern Schlüssel, der das Geheimnis aufschließen könnte und mit dem sich

exakter arbeiten läßt: die Zahl. Auch mathematisch läßt sich viel beweisen, denn alles im Melodischen, im Gefühl, ist auch meßbare Schwingung. Eines Tages wird vom Harmonikalen aus manches bewiesen werden können, was jetzt die Einfühlung leisten muß, wenn mehr wissenschaftliche Einzeluntersuchungen vorliegen von der Art etwa, wie sie in Hans Kaysers vortrefflichem Buch „Der hörende Mensch“ gegeben sind. Doch wird auf einem gewissen Punkt die Zahl immer versagen, weil auch sie im Letzten nicht etwas Absolutes ist, sondern eine Form menschlicher Anschauung. Indem der Mensch nur lebt, bewegt er sich fortgesetzt in Schwingungsverhältnissen, in Zahlengesetzen des Körperlichen und Seelischen; wenn es aber auch ein Körper- und Seelenleben, das sich nicht mathematisch ergründen ließe, nicht gibt, so ergibt sich daraus noch nicht, daß im Zahlenverhältnis das Leben ganz enthalten wäre. Die Zahl hat das Eigentümliche, daß sie als absolute Größe nicht verwendbar ist, wenn das Leben entflohen ist: es kann aus der mathematischen Abstraktion nicht neues Leben erstehen. Auch verführt die Zahl leicht zu einer kalten Mystik und zu einer alchimistischen Rechnerei; sie hat nicht die Kraft von der Analyse zur Synthese fortzuschreiten – es sei denn eine rein gedankliche Synthese. Zieht man alles in Betracht, so erweist es sich als fruchtbarer, von dem Unfaßbarsten und Ungewissesten, was es gibt, auszugehen, vom Gefühl, als von dem Exaktesten und Sichersten, von der Zahl. Es bleibt das Gefühl, das einzig ganz Wirkliche und Unerschütterliche. Ihm ist die Synthese eingeboren, weil es alles von

einem Zentrum aus regiert, weil es überhaupt regiert und will.

\*

Blicken wir zum Schluß auf die neuere Zeit, so zeigt es sich, daß ihren Kindern die Fähigkeit, das Melodische zu bilden, fast ganz abgeht, obwohl die Musik mit mehr Bewußtsein als früher gepflegt worden ist. Die eifrige Pflege scheint den Mangel verdecken zu sollen. Die Musik eilte von Experiment zu Experiment, sie wurde dem Intellekt dienstbar, sie rechnete mit vermehrter Kunstbildung, und ihr sind auch Werke gelungen, die in einer nicht unbedenklichen Weise begabt sind: das rein Melodische jedoch entglitt diesem Geschlecht immer mehr. Und es verfängt nicht die Behauptung, die Melodie im überlieferten Sinne sei freilich aufgegeben, doch habe sie sich verwandelt und differenziertere Formen angenommen, die als melodisch noch nicht erkannt würden.

Seit Richard Wagner die Gegner seiner Musik mit der wirksamen Gestalt Beckmessers ad absurdum geführt hat, wurde kaum noch gewagt, der neueren Musik den Vorwurf der Melodienarmut zu machen. Nun hat die Musik durch Wagner in der Tat viel gewonnen, vor allem nach Seiten der Polyphonie. Alle Register sind gezogen worden, die Musik schillert in allen Klangfarben. Das groß fließende Gefühl aber erscheint zerfasert. Die Musik der letzten fünf oder sechs Jahrzehnte vermag zwar die Empfindsamkeit gewalttätig zu erregen, ihr fehlt aber die höhere Kraft, selbst den

Schmerz zu bejahren und damit zu befreien. Sie ist in einem ekstatisch und virtuos, sie interpretiert überzeugend die schnell entstehenden und abklingenden, nur lose miteinander verknüpften Gemütsreizungen, die sich durch kurze Motive, durch rezitativische Tonbewegungen, naturalistische Rhythmen und psychologisch malende Dissonanzen ausdrücken lassen; doch ist sie nicht imstande groß vereinfachende Ordnungen herzustellen. Dem Einwand, dieser Musikstil verschmähe bewußt das Melodische als zu wohlfeil, ist nicht Glauben zu schenken. Niemals gab es einen Künstler, der das Höhere verschmäht, wenn er es haben kann, um sich mit Gebilden, die auf tieferer Stufe stehen, zu begnügen. Die Musik ist in so rastloser Bewegung, sie sucht so angestrengt einen neuen Stil, weil ihr Entscheidendes fehlt. Was Richard Wagner in seiner Schrift „Zukunftsmusik“ einst sagte, wird dieser zum Urteil. Es heißt dort: „Setzen wir zuerst fest, daß die einzige Form der Musik die Melodie ist, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind. Eine Musik habe keine Melodie, kann daher, im höheren Sinne genommen, nur aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten anzeigt, seinen Mangel an Originalität. . .“ Zu korrigieren ist dieser Ausspruch nur insofern, als nicht durchaus von der Talentlosigkeit der Komponisten zu sprechen ist – Wagner selbst war sogar ein großes Talent –, sondern davon, daß es Zeiten gibt, die für das

Melodische nicht inklinieren, die musikalisch als Ganzes ärmer an Talenten sind als andere. Das Niveau der Zeit aber kann schlechterdings entscheidend sein. Franz Schubert, zum Beispiel, stand der menschlichen Größe nach kaum höher als der Maler Moritz von Schwind, sein Zeitgenosse; der Musiker überragt den Maler trotzdem gewaltig, weil die Musik seiner Zeit ihn von vornherein auf ein sehr hohes Niveau hob, wogegen Schwind nur eine schwächlich nachahmende Malerei vorfand. An Talent aber hat die neuere Musik, so oder so, in der Tat verloren. Darum ist sie, trotz der Kompliziertheit, nicht reich. Sie malt Stimmungen, das heißt, sie läßt Wesentliches aus. Sie bebt vor lauter Empfindung, doch ist es das Tremolo der Manier. Fortgesetzt bereitet sie auf das Eigentliche vor, findet jedoch nicht die erlösende Melodie. So bewegt sie ist, das groß Aktive fehlt ihr: ihr Objekt ist in Wahrheit das Passive. Darum ist sie so selten auch heiter; und wenn sie sich zur Heiterkeit zwingt, klingt es forciert.

Bei dieser Lage der Dinge mußte die groß ausschwinge-  
nde Gefühlskurve des Melodischen ins Ornamentale  
gleiten und schließlich in einem Dekorativen enden, das  
auch Elemente einer rücksichtslosen Realistik enthält.  
Diese Mischung ist charakteristisch für erschöpfte  
Epochen der Kunst. Auf der einen Seite wird mit dem  
tiefsinnigen Spiel der Melodie ein triviales Spiel getrie-  
ben – also Spiel mit dem Spiel –, auf der andern Seite  
wird dem Ton unbedenklich das Geräusch gesellt. Die  
Jazzmusik ist bezeichnend dafür. Sie schluchzt, drückt  
aber nicht Trauer aus, sie meckert, winselt, kreischt,

stöhnt, quäkt, scheppert und schnalzt, der Rhythmus wird schmerzhaft scharf, und es klingt, als mache sich die Musik über sich selbst lustig. Es ist viel Witz, Laune und sogar Begabung beteiligt; doch möchte man das Ergebnis derb so ausdrücken: es werden falsche Perlen vor die Säue geworfen. Bezeichnend ist, wie gern diese Musik das primitive erotische Triebleben malt, wie ordinär ihr Raffinement oft ist, wie eng sie wieder dem Tanz verbunden wird, und wie das Letzte eine künstliche Verbindung mit dem roh Ursprünglichen, mit dem Exotischen, mit dem unzivilisiert Grotesken des Negerhaften eingeht. Wagner hat der Melodie seiner Vorgänger den Vorwurf gemacht, sie sei vom Tanz nicht losgekommen; es ist eine Ironie historischer Entwicklung, daß eben seine anspruchsvollere Musik berufen war, zu einer neuen, götzenhaft klirrenden Tanzmusik den Weg abwärts zu weisen.

Verständlich ist, daß der Musiker, der seiner Umwelt ja nicht entfliehen kann, bemüht ist, einen Mangel als Fortschritt erscheinen zu lassen. Wie sich jedermann im Sittlichen eine Weltanschauung bildet, womit er leben kann, die seine Triebe rechtfertigt, so machen sich auch Künstler, die mehr als andere noch den Glauben an sich selbst brauchen, Überzeugungen zurecht, die ihr Können und Nichtkönnen rechtfertigen. Die Musiker bezeichnen das Aufgeben melodischer Gliederung als einen Fortschritt und sprechen von der unendlichen Melodie. Dieses aber ist eine *Contradictio in adjecto*. Es gibt nicht unendliches Gefühl und darum auch nicht unendliche Melodie; beides ist eindeutig und begrenzt. Unendlich

ist nur das gestaltlose Empfindungsleben. Die Melodie ist ein Willensakt, darum hat sie Anfang und Ende.

Doch soll diese Betrachtung über die Melodie nicht auslaufen in eine Forderung. Denn Melodie läßt sich nicht fordern; die Gabe sie zu bilden ist eine Gnade der Zeit und der Verhältnisse. Es läßt sich von einer Epoche nicht erwarten, daß sie reiche Melodien bildet und zur selben Zeit den erstaunlichen Apparat erfindet, der es ermöglicht, die Melodie drahtlos um die halbe Welt zu senden, so daß Menschen sie in Berlin und London in derselben Minute hören können. Die Ökonomie der menschlichen Natur verbietet diese Doppelgesichtigkeit der Phantasie. Das Eine oder das Andere: das ist Schicksal. Vernunft aber fordert, sein Schicksal zu kennen und nichts Unmögliches von ihm zu verlangen.



# HANDLUNG UND EXISTENZ

## I

### *Die Funktion der Handlung in der Dichtkunst*

## II

### *Das Wesen der Existenz in den bildenden Künsten*



*Die Funktion der Handlung in der Dichtkunst*

Den Dichtern, den Zuschauern, den Lesern und auch den Rezensenten galt im letzten Menschenalter die Handlung nicht als das Wesentlichste des Dichtwerks. In den Händen dieser Generation hat die poetische Handlung ein ähnliches Schicksal gehabt wie die Melodie in der Musik. Zu Lebzeiten unserer großen Musiker stand im Mittelpunkt des Gestaltungsprozesses die Melodie; in dem Maße, wie die Gabe der Melodienerfindung nachließ, wurde der Nachdruck dann mehr auf Raffinierung des Klanges gelegt. Und zur Rechtfertigung wurde gesagt, die Melodie habe sich verwandelt, sie sei ein Teil der Harmonie geworden. In der Dichtkunst war es grundsätzlich nicht anders: auch sie bemühte sich, Not als Tugend erscheinen zu lassen, als sie die Handlung ins Psychologische verlegte und sie damit untätig machte – was ein Widerspruch in sich selbst ist. Man neigte der Meinung Schopenhauers zu, der geschrieben hat, die Handlung im Dichtwerk sei nur die Schnur, woran die Perlen der Poesie aufgereiht würden, um zur Geltung zu kommen. Es reizte die Dichter nicht länger, Begebenheiten plastisch auszugestalten, sie wollten vielmehr Seelenzustände analysierend darstellen, Eindrucksfolgen schildern, Empfindungsreize nachgehen, die Umwelt malen und kritische Überlegungen einflechten. Und so gelangten sie unversehens zur Verherrlichung des Zuständlichen, das

nicht ein Bewegtes, sondern ein Ruhendes ist. Im Zentrum der poetischen Werke stand nicht eine Handlung, die jeden Leser angeht, sondern eine oft scharfsinnige Zergliederung merkwürdiger individueller oder kollektiver Tatbestände. Bei dieser Arbeitsweise konnte es sodann nicht ausbleiben, daß der Ton dialektisch wurde: es lief auf Beweisführungen hinaus. Und so kam es, daß der Dichter vom Schriftsteller bald nicht mehr zu unterscheiden war. Selbst berühmte Romane der letzten Jahrzehnte haben im Grunde weder Anfang noch Ende, weil eine führende und organisierende Handlung fehlt, sie geben einen Lebensausschnitt, der auch anders hätte genommen werden können. Die Psychologie konnte für diesen Mangel Ersatz nicht bieten, denn sie ist mehr wissenschaftlicher als künstlerischer Art. Auch ist sie zweideutig, es läßt sich mit ihrer Hilfe alles und eben darum nichts beweisen. Zur Psychologie aber gehören auch die Detailschilderungen aus den Umwelten; denn wo ein bestimmender Einfluß des Milieus bewiesen werden soll, muß analysiert werden. Als die Handlung aufhörte richtunggebend zu sein, mußte sich die Dichtkunst notwendig spezialisieren.

Dieses aber hatte zur Folge, daß sich die Leser langweilten. Sie gaben es nicht zu, sie langweilten sich verstoßen. Diese Behauptung mag verwunderlich erscheinen, denn niemals war ja der Literaturbetrieb reger, niemals gab es so überraschende Erfolge und riesengroße Auflagen. Die Ausdehnung der Wirkung beweist aber nichts für ihre Eindringlichkeit. Man mag an Knut

Hamsuns Wort denken, die Kultur werde dünn und farblos, wenn sie sich ausbreitet. Selbst Bücher, die das Große Los zogen und Millionenaufgaben erlebten, beschäftigten die Leser nur wenige Jahre. Was hungrig gelesen wurde, war von der Zeit geboren und wurde von ihr schnell wieder verschlungen; es fehlte der Teilnahme an Ausdauer. Beurteilt man diese Tatsache von der Form her, so wird man auf die simple Ursache geführt, daß die poetischen Produkte auf die Dauer langweilten, weil nichts darin vorging, weil nicht Begebnisse gestaltet waren, die jedes Geschlecht von neuem angehen. Man vermißt die Sinnfälligkeit sowohl der Gestalten wie der Situationen, die nur einer in sich gegründeten Handlung eigen ist; denn nur diese führt lebendig an die Wirklichkeit und an das Gesetz des Lebens heran. Selbst berühmten Dichtwerken, von denen mit dem Hute in der Hand gesprochen werden muß, deren relativ hoher Wert Zweifel nicht zuläßt, fehlt der Motor einer sinnbildhaften Handlung, auch sie sind Zwitter, wenn sie am Unbedingten gemessen werden. Woran aber sollte man sie messen, wenn nicht am Höchsten?

In einer Novelle von Aldous Huxley wird erzählt, wie ein Engländer in Italien einfachen Landarbeitern Gelegenheit gibt, Grammophonmusik von Mozart zu hören, wie sie aber enttäuscht sind, weil sie darin ihren Verdi, Leoncavallo und Puccini nicht wiederfinden, weil die Stimmen der klassischen Musik Mozarts nicht „beben“, weil sie die triebhaften Ekstasen der neueren Musik vermissen. Im übertragenen Sinne läßt sich auch

von der neueren Literatur sagen, daß der Ton der Erzählung bebt und überschwänglich vibriert, obwohl er im Grunde kalt ist. Man darf sagen: weil er kalt ist. Es fehlt die klare Gliederung, die höhere Logik, dort des rein Melodischen, hier der souverän leitenden Handlung. Darum sagt sowohl die Musik wie die Poesie in neuerer Zeit eigentlich immer wieder dasselbe. Empfindsamkeit wird aufgewühlt, Assoziationen fliegen herüber und hinüber, die Nerven werden gereizt; doch vermißt man die Architektonik, jene überlegene Ordnung, die wählt, ausschließt, nur Endgültiges zuläßt und eine Phantasie voraussetzt, die vom Objekt das Gesetz der Darstellung empfängt.

Die Kritik hat dieses Bedenkliche nicht verhindern, sie hat den Dichter nicht auf den rechten Weg zurückführen können. Es war unmöglich, weil der Kritiker zum Künstler stets in einem festen Verhältnis steht. Das Niveau der Kunst bestimmt immer das der Kritik. Verliert jene die Fähigkeit das Unbedingte zu gestalten, so vermag diese nicht unbedingt zu urteilen; sie kann das Wesentliche nicht fordern, wenn sie es nirgends in der eigenen Zeit entstehen sieht. Die Kritik hört dann auf konstruktiv zu sein, auch sie wird dialektisch empfindend. Lebendige Kritik kann ihre Maßstäbe nur aus Meisterwerken einer lebendigen Gegenwart gewinnen; nur so hält sie einen Schlüssel in Händen, der alle Schlösser öffnet.

In einer untergeordneten Gattung stand der Handlungsarmut ein Extrem an Handlungsreichtum gegenüber: im Abenteuerroman. Dort aber löste sich die Be-

gebenheit gänzlich vom Dichterischen. Der Vorgang kann als Selbstkorrektur verstanden werden. Der Leser erholte sich, wenn auch verschämt, von der Langenweile, die die literarischen Produkte ihm bereiteten. Im Abenteuerroman ist Handlung die Fülle; nur ist es nicht innerlich notwendige Handlung. Mit der Wahrheit hat das Geschehen bestenfalls nur äußerlich zu tun, nichts mit einer höheren Sinngebung, es gleicht einer Schachaufgabe, und es hat die sensationelle Handlung die Aufgabe, ziemlich vulgäre Wunschträume zu befriedigen; der Leser soll sich mit dem siegreichen Helden identifizieren; so wird die Fiktion erzeugt, er selbst handle. Die Handlung ist nicht organisch, sie kann, nein sie muß von hinten nach vorn, von der Auflösung des Knotens zu seiner Schürzung rückwärts komponiert werden. Es wird eine Spannung erzeugt, die bis zum Quälenden geht – was die poetische Begebenheit nie tut. Bezeichnend ist, daß solche Handlungen schnell vergessen werden, während jedes schicksalhafte Geschehen großer Dichtwerke unverlierbar im Gedächtnis haftet. Die Gattung – sie wendet sich an das männliche Geschlecht, dessen Handlungshunger groß ist, ihr Widerspiel für das weibliche Geschlecht ist die Liebesgeschichte – steht tief. Dennoch sind diese Zusammensetzspiele im Handwerklichen zuweilen sauber gearbeitet, und kluge Männer greifen oft in Mußestunden lieber zu solchen Büchern als zu den literarischen Novitäten.

Eine andere Gattung ist die idealistisch eklektizistische Poesie. Sie tritt sehr edel auf und ist es auch der

Gesinnung nach. Ihre Vertreter wissen theoretisch, was eine tragende Handlung dem Dichtwerk bedeutet, denn sie sind stets gute Kenner des Klassischen. Doch macht diese Kenntnis sie nicht zu ursprünglichen Gestaltern. Sie bemächtigen sich der großen Muster der Weltliteratur und übertragen die Fabeln in eine andere Umwelt und auf ein anderes Kostüm. Sie arbeiten nach erprobten Rezepten. Zuerst haben diese Akademiker stets die Ideen, und selbst ihre Gestalten erscheinen wie vermenschlichte Ideen. Darum gerät alles ins Formalistische. Es offenbart sich ein Mangel an vitaler Begabung, der durch nichts, weder durch Kenntnisse, noch durch Weltanschauung und Charakter zu ersetzen ist, und an dessen Stelle folgerichtig ein blasser Vollkommenheitswahn tritt, der sich eng der Reflektion verbindet. Die Dichter dieser Art finden nicht in der Wirklichkeit die Meisterwerke der Poesie wieder, sondern sie werden von den Meisterwerken erst auf die Spur der Wirklichkeit und der Wahrheit gebracht. Darum schmeckt alles nach der Retorte.

Was die Handlung dem Dichtwerk sein kann und wie zu dieser Grundform jede Detailform in einem festen Verhältnis steht, wird vor den großen Dichtungen der Vergangenheit erkannt. In der klassischen Poesie aller Zeiten und Länder ist die Begebenheit der Lebensnerv. Unmißverständlich spricht Lessing es in der „Hamburgischen Dramaturgie“ aus: „Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen,

überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen könne: das, das ist seine Sache.“ Die erste Aufgabe des Dichters hat von je darin bestanden, Handlungen zu erfinden, die auf alle Elemente der Poesie eine natürliche Anziehungskraft ausüben, zu denen die Fülle des Lebens gewaltsam hindrängt und in denen sich jedes Menschenschicksal spiegeln kann. Mit einer solchen Handlung hielt der Dichter das Entscheidende stets in Händen. Sie ist mehr als eine verbindende und ordnende Schnur, sie enthält vollständig schon das Problem, sie ist nicht nur das Erste, sondern das Totale. Geschehnisse, in denen Grundfragen des Lebens anschaulich werden, Handlungen, die als Strom und Gegenstrom dahinfließen und allem sonst haltlos Umhertreibenden unwiderstehlich eine Richtung geben, sind in den Werken der Dichtkunst die wesentliche Substanz. Eine allgemeingültige und doch einmalige Handlung zu erfinden oder aufzuspüren, ist freilich schwer. Einfach erdenken läßt sie sich nicht: sie wird dem Dichter zur Hälfte gegeben, sie ist lebendig durch die Geschichte, durch die Volksphantasie und immer auch irgendwie durch Dichtwerke der Vergangenheit dahingegangen. Diesen Gedanken drückt Aristoteles in seiner „Poetik“ mit der ihm eigenen nüchternen Endgültigkeit so aus: „Die Tragödien haben die Erlebnisse weniger Familien zum Vorwurf. Denn indem die Dichter suchten, kamen sie ... darauf, solche Situationen in den Fabeln zu schaffen. Und so müssen sie immer wieder zu jenen Familien zurückkehren, die solche Schicksale aufzuweisen haben.“

Man denke auch an die deutschen Märchen. Sie sind nur Handlung und enthalten kein Wort, das nicht handelnd wäre. Hier wurzelt das Geschehen so tief im Welterleben eines jeden, daß die Märchen absichtslos zu Gleichnissen werden; und doch leiten sie ihren Ursprung so geheimnisvoll aus dem Unbewußten her, daß sie von der modernen Psychologie daraufhin analysiert werden. Als Erfinder zeichnet das Leben selbst, die Kollektivphantasie eines Volkes. Nur Handlungen von solcher Gültigkeit lassen sich immer wieder nacherzählen, nur ihnen kann die Zeit nichts anhaben.

Die Aufgabe des Dichters ist, aus eigenem Welterleben auf gleichnishafte Handlungen von solcher Unmittelbarkeit und Tiefe zu kommen, spontan zu fühlen und zu denken, was bereits oft gefühlt und gedacht worden ist und aus der eigenen Umwelt das dauernd Gültige herauszureißen, als sei es neu und einmalig. Das ewig Eine will immer wieder neu geboren werden. Dem ersten Blick muß ein poetisches Geschehen erscheinen, als sei es ohne Vorgang; dem genaueren Hinsehen aber soll es sich offenbaren als ein Beweis für die Unerschütterlichkeit, Allmacht und Schicksalhaftigkeit der Kausalität. Darum sind denn auch alle poetischen Handlungen, die moralisch-lehrhaft wirken sollen, zu einem frühen Tode verurteilt. Sie stammen nicht aus der Natur, sondern aus abgeleiteten Sittengesetzen. Sittengesetze aber sind eben so wandelbar, wie die Natur unwandelbar ist.

Hinweise auf die Wichtigkeit der poetischen Handlung sind, wie man weiß, keineswegs neu; sie werden

in neuer Form nur wiederholt, weil sie einer sich überlegen dünkenden Zeit so bitter nötig zu hören sind. Die Generation der deutschen Klassiker hat sich vor hundertfünfzig Jahren erfolgreich mit solchen Untersuchungen beschäftigt. Sie aber griff zurück auf die grundlegenden Betrachtungen der „Poetik“ des Aristoteles, die ein paar Jahrhunderte vor Christi Geburt geschrieben worden sind. In ihnen ist nachzulesen, daß das Drama seinen Namen vom Worte Handeln (drao) empfangen hat. Von der Tragödie wird gesagt, sie sei die „nachahmende Darstellung einer ernstesten Handlung, die in sich abgeschlossen ist und einen bestimmten Umfang hat, in verschönerter Sprache, ...vorgeführt von handelnden Personen...“ Weiterhin heißt es: „Denn die Tragödie ist die nachahmende Darstellung nicht von Personen, sondern von Handlung und Leben in Glück und Unglück. Glück und Unglück besteht aber im Handeln, und unser Lebenszweck ist Handeln... Nun sind die Menschen ihrem Charakter entsprechend von einer bestimmten Beschaffenheit, ihrer Handlungen entsprechend aber glücklich oder das Gegenteil. Also bezwecken die tragischen Dichter durch das Vorführen der Handelnden nicht die Nachahmung der Charaktere, sondern sie bringen die Charaktere mit zur Darstellung wegen der Handlungen. Folglich sind die Geschehnisse und die Fabel Endzweck der Tragödie. Der Endzweck aber ist bei allem das Wichtigste. ... Die Fabel ist also das Erste, ist gleichsam die Seele der Tragödie, an zweiter Stelle kommen dann die Charaktere. Denn ist die Tragödie die Nachahmung

einer Handlung, so ist sie darum auch gewiß die Nachahmung von Handelnden.“

\*

Dieser letzte Satz kann nicht energisch genug betont werden. Ein Beweis für die selbstherrliche Gestaltungskraft poetischer Begebenheiten, die „ineinander gegründet“ sind „als Ketten von Ursachen und Wirkungen“, ist die Tatsache, daß sie Gestalten erschaffen, die jeder zu kennen glaubt, die überzeugen und für alle Zeiten beispielhaft dastehen. Meisterwerke der Poesie entstehen nicht, wenn der Dichter davon ausgeht, einen bemerkenswerten Charakter darzustellen, wenn er sekundär Situationen erfindet, in denen dieser Charakter seine Eigenart entfalten kann. Dieses Verfahren würde dem gleichen, wenn ein Theaterdichter einem berühmten Schauspieler ein Stück „auf den Leib schreibt“. So entstandene Dichtungen gelangen über das Psychologische oder Biographische nicht weit hinaus, einerlei ob die epische oder dramatische Form gewählt wird. Wie und was ein Mensch denkt, charakterisiert ihn nicht, denken läßt sich alles; erst sein Handeln in bestimmten Situationen sagt aus, was und wer er ist. Wahrhaft poetische Gestalten von dauernder Glaubwürdigkeit lassen sich weder unmittelbar nach Modellen noch aus dem Nichts erschaffen; sie gewinnen Leben nur, indem das Aktive auch sie aktiv macht. Nur wenn die Handlung fest in sich gegründet ist, sind es auch die Gestalten, die ihre Träger sind. Darum gibt es in der Weltliteratur kein ganz großes Muster eines Dramas oder eines Epos, in denen die

Frau zur Hauptträgerin der Handlung wird. Im besten Fall ist eine Frau Gegenspielerin des Mannes. Die Ursache ist leicht einzusehen: nur in Ausnahmefällen und auch dann mehr äußerlich ist die Frau mit den harten Begebenheiten des Lebens handelnd verbunden. Wo die neuere Poesie ein Frauenschicksal an sich dargestellt hat, ist sie unweigerlich ins Private geglitten; damit aber hört das Schicksal und die es verkörpernde Gestalt auf allgemein zu interessieren und gleichnishaft zu sein. Die Frau muß die Dinge des Lebens an sich herankommen lassen, sie lebt mehr dienend als angreifend, ihr Schicksal besteht zumeist im Erdulden. Alles dieses aber ist, poetisch gesehen, Stillstand, ist inaktiv. Lady Macbeth ist in einigen Zügen stärker als ihr Gatte; sie sagt von diesem: „Ich fürchte nur dein Herz, zu voll von Milch und Menschenliebe, um gradezu zu gehn. Du möchtest groß sein, bist ohne Ehrgeiz nicht, doch mangelt dir die Schlechtigkeit, die ihn begleiten muß.“ Dennoch ist sie nicht und könnte sie nicht sein die Heldin dieser furchtbaren Tragödie. Als Schiller aus Maria Stuart eine dramatische Heldin machte und Elisabeth ihr gegenüberstellte, beging er einen Mißgriff. Goethes Lotte spielt gewiß eine ausschlaggebende Rolle in „Werthers Leiden“, doch wird sie durch den Liebhaber erst in diese Rolle gedrängt. Frauen und Frauenschicksale werden von der poetischen Handlung zwar benutzt, doch setzen und halten sie das Triebwerk nicht in Bewegung. Wo es doch geschieht, werden ihr nicht selten männliche Züge verliehen, damit es geschehen könne (Grillparzers „Sappho“, Hebbels „Mariamne“, Ibsens „Rebekka

West“), oder es greifen die Dichter zu dem Kunstgriff, ihren Heldinnen ein männliches Gewand anzuziehen und sie wenigstens scheinbar zum Mann zu machen (Schillers „Jungfrau von Orleans“, Shakespeares „Porzia“, „Rosalinde“ usw.). Dennoch bleibt im „Kaufmann von Venedig“ Shylock, ist in „Was ihr wollt“ nicht das als Knabe verkleidete Mädchen, sondern „Malvolio“ die Hauptgestalt. Im übrigen ist es bezeichnend, daß der große Dramatiker Shakespeare solche Geschlechtsverwechslungen nur in Lustspielen vorgenommen hat. Daß Heinrich von Kleist ein „Kätchen“, eine „Penthesilea“ in das Zentrum dramatischer Handlungen stellte, weist genau auf den Punkt hin, wo er problematisch wurde, obwohl er dort nicht ohne den „Grafen vom Strahl“, hier nicht ohne Achilles auskam. Kurz, es läßt sich wohl ein Drama denken, in dem nur Männer handelnd auftreten, nicht aber eines, in dem nur Frauen spielen.

In welcher Weise die poetische Handlung die Gestalten erschafft, zeigt sich darin, daß diese vom Geschehen untrennbar sind. Der Oedipus ist durchaus die Geburt eines schicksalhaften Geschehens, doch erscheint dieses Geschehen auch wieder nichts anderes als ein persönliches Geschick. Nicht anders wird Orest empfunden. Lear, Hamlet und viele andere geben den Dramen, deren Helden sie sind, den Namen: Handlung und Gestalt sind eines geworden. Wenn solche Gestalten von einer späteren Zeit poetisch abgewandelt wurden, geschah es zwangsläufig mit Hilfe einer ähnlichen, nur in eine andere Umwelt transponierten Handlung. Eben

darum bevorzugen große Schauspieler Rollen, in denen eine große Handlung ohne weiteres enthalten ist: sie werden durch solche Rollen am meisten aktiviert und können die großen Leidenschaften entfalten; es sind recht eigentlich die plastischen Rollen und in Wahrheit auch die psychologisch fruchtbaren, in dieser Hinsicht weit hinausgehend über die modernen psychologischen Charakterstudien, die sich selber Zweck sind. Diese Rollen sind stark, weil sie eine breite, kühne Menschendarstellung erlauben, ja fordern, nicht aber Detailmalerei. Nicht anders ist es in den großen Epen: Odysseus, Siegfried, Parsival, Gil Blas, Don Quichotte, Robinson, Wilhelm Meister – immer ist die Gestalt ein Kind der Handlung, und diese ist die Mutter der beispielhaften Gestalt. Ein Dichter, der eine zwingende Handlung in Händen hält, kann in seinen Gestalten kaum fehlgreifen; denn diese hat die Eigentümlichkeit, daß ihre poetische Dichtigkeit notwendig auf die Träger des Geschehens übergeht. Jede bedeutsame Handlung wendet sich an die großen Verhältnisse in den Charakteren, und damit formt sie diese, macht sie monumental und unverkennbar. Die Schwächen moderner Dichtwerke offenbaren sich darum zumeist in deren Gestalten, so bewunderungswürdig diese oft als Studien auch sein mögen. Baumeister Solneß könnte in gewisser Weise auch Arnold Rubek heißen; beide Gestalten tragen selbstbildnishafte Züge Ibsens. Es zeigt sich hier, daß die begabtesten modernen Dichter nicht von sich selbst losgekommen sind, daß sie das Leben nicht vollkommen objektivieren konnten. Denkt man an Dostojewskijs

sonst doch so eindrucksvolle Gestalten, so bedarf es zuweilen des Nachdenkens, in welchem Roman sie auftreten. In dieser Weise geraten auch Nebenfiguren aus Tolstois „Anna Karenina“ und „Krieg und Frieden“ durcheinander. Auch in diesem Fall hat die Neigung Schuld, selbstbiographisch zu dichten und der Hang, im Drama und Epos gesellschaftliche und soziale Kritik zu geben. Im andern Falle wird niemand Gestalten aus dem „Werther“ und den „Wahlverwandtschaften“ verwechseln, weil Goethe das Private seines Lebenskampfes künstlerisch vollkommener objektiviert hat; die Träger seiner Handlungen sind in einem höheren Maße als bei Tolstoi Vollstrecker eines schicksalhaften Müssens. Das Private läßt dem Zufall Raum, das groß Menschliche schaltet ihn aus. Darum greift der Dichter des Klassischen am liebsten zu den exemplarischen Stoffen der Legende, der Geschichte und der alles Zufällige auslöschenden Vergangenheit. Freilich fördert die willkürliche Verlegung eines Vorgangs in eine zeitliche oder örtliche Entfernung in keiner Weise. Vergebens hat Schiller die Handlung seiner „Braut von Messina“ in dieser Weise distanziert: sie mutet trotzdem konstruiert an, der Zufall hat zuviel Anteil, und darum geht sie den Zuschauer im Grunde nichts an. Aus demselben Grunde sind die Gestalten unscharf gezeichnet, sowohl Don Cesar wie Don Manuel erscheinen konventionell; sie empfangen nicht Blut, Leben und ein bestimmtes Profil von einer notwendigen Handlung. Mit welcher andern Plastik steht der „Wallenstein“ da! Das Schicksal selbst hat diese Gestalt gezeichnet. In allen Meisterwerken ist

es so: das Wollen ist ein Sollen, so oder so, das Müssen aber gibt sich als ein Wille. Richard III. bestimmt scheinbar eigenmächtig die Handlung durch die Wut über sein Schicksal; doch bringt die Natur solche Mißbildungen hervor oder benützt sie doch, um durch ihre Dämonie folgenschwere historische Geschehnisse anzuzetteln: ohne Richard kein Richmond. Der Dichter, der ein Meister ist, braucht gar nicht groß über das Verhältnis von Handlung und Gestalt nachzudenken, er konzipiert beides zugleich und die eine durch die andere.

\*

Ein anderes Merkmal der durch Begebenheit aktivierten Dichtung ist die poetische Gerechtigkeit. In banalen Machwerken ist sie als „happy end“ berücksichtigt. Es verhält sich damit aber folgendermaßen.

Zu jeder großen Dichtung mit gleichnishafter Handlung gehört ein Element des Versöhnenden. Es ist nicht erforderlich, daß die Tugend siegt und das Laster sich erbricht; der Held geht sogar in den meisten Fällen tragisch zugrunde. Immer aber ist ein Instinkt beteiligt, der selbst im Tragischen das Lebensgesetz bejaht. Das Dichtwerk spiegelt das Schicksalhafte des Weltwillens – jenes Willens, der etwas anderes ist als die Gerechtigkeit der Menschen, der so groß und hart einhergeht, daß er sowohl göttlich wie teuflisch genannt wird. Dieser höhere Wille ist identisch mit der ewigen Aktivität, er ist die Kausalität selbst. Eben darum stellt sich in ihm der unsterbliche menschliche Lebenswille selbst dar. Der Dichter vertraut dieser höchsten Vernunft nicht weni-

ger, als die Menschen dem Wechsel von Tag und Nacht, von Sommer und Winter vertrauen. Im bedeutsamen poetischen Geschehen wird ein Gesetz sichtbar, das den Einzelfall einer Regel einordnet und ihm dadurch das Hoffnungslose nimmt. Die tödlichen Gegensätze scheinen sich zu versöhnen, das Leid wird zu einer Lebensarabeske. Diese poetische Gerechtigkeit kommt aber nicht nur in den Schlußszenen oder im Schlußkapitel zu ihrem Recht, denn in diesem Fall bliebe es bei einer banalen moralischen Konstruktion; die poetische Gerechtigkeit durchdringt vielmehr das ganze Werk bis zum einzelnen Wort. Das heißt: sie lebt als tiefe Überzeugung im Geiste, im Daseinsgefühl des Dichters. Und dadurch gerät das Werk wie von selbst dann zum lebendig Heroischen. Alle Helden glauben an eine höhere Gerechtigkeit, denn sie bemühen sich ja handelnd darum bis zur Selbstvernichtung. Ob sie dafür oder dagegen handeln, gilt gleichviel, denn Bejahung oder Verneinung sind, künstlerisch gesehen, nur verschiedene Vorzeichen für dasselbe Tun.

Folgerichtig ist, daß eine inaktive Dichtung, die das Zuständliche zum Gegenstand der Darstellung macht, von dieser poetischen Gerechtigkeit gering denkt. Ihr stellt sich das Leben vorwiegend als ein Erleiden dar, eben weil sie passiv ist. Ihr Blick ist so intensiv auf die Bedürftigkeit aller Kreatur gerichtet, daß sie der Hoffnungslosigkeit zuneigte. Angesichts ihrer Tendenzen ließe sich fast von einer poetischen Ungerechtigkeit sprechen; lange galt ihr der „gute Ausgang“ als kitschig, glaubwürdig war ihr nur der Untergang des Hel-

den, die sang- und klanglose, die ruhmlose Vernichtung des Höheren durch das Gemeine. Verfolgt man die Literatur durch die Jahrzehnte der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und durch die ersten Jahrzehnte des zwanzigsten, so wird sich nicht leicht ein begabtes Dichtwerk auffinden lassen, das den Leser nicht mit einem drückenden Gefühl entläßt. Die Untergangsstimmung der Zeit hat Teil an dieser Einstellung. Man prüfe daraufhin die Werke Balzacs, Flauberts, Zolas und Maupassants, Ibsens, Strindbergs und auch Hamsuns, Tolstojs und Dostojewskijs. Die Grundstimmung ist überall Hoffnungslosigkeit, und diese verhinderte, daß Schicksal groß als Form gesehen werden konnte. Wo aber gewaltsam ein poetischer Optimismus in Szene gesetzt ist, glaubt man dem Dichter nicht, weil es sich um wohlgemeinte, doch nicht überzeugende Werke einer Selbsttäuschung handelt, denen es an Natur fehlt. Müßte man hier oder dort wählen, so würde die Negation vorgezogen werden, weil in ihr mehr erlebte Wahrheit ist. Was dem Dichter der „poetischen Ungerechtigkeit“ fehlt, ist nicht Ernst und Begabung, es ist vielmehr jene höhere Freiheit, die sich kaum erzwingen läßt, weil auch sie eine Gnade der Zeit ist. Genial ist ein Dichter kraft dieser gehorsamen Freiheit. Sie äußert sich darin, daß der Dichter beim Arbeiten wie mit dem Geiste des Lebens allein ist und, daß er sich dieser Gerichtsbarkeit unterstellt. Poetische Handlungen, die ausdauern, die nicht vergessen werden können, die Gestalten erschaffen und dem Gesetz der poetischen Gerechtigkeit gehorchen, sind entscheidende Proben sowohl

für echte Größe der Begabung wie für echte Größe des Jahrhunderts.

\*

In enger Beziehung zur poetischen Handlung steht der Vers. Es hat tiefe Ursachen, daß die großen Dramatiker und Epiker der Vergangenheit ihn bis zu einem Zeitpunkt benützt haben, der als schicksalhaft für die Poesie bezeichnet werden kann. Darüber läßt sich nichts Besseres sagen als das, was ein dramatischer Dichter einmal unmittelbar seiner Tätigkeit entnommen hat. Es steht in einem Brief Schillers an Goethe aus der Zeit, als jener am „Wallenstein“ arbeitete. „Ich habe“, schreibt Schiller, „noch nie so augenscheinlich mich überzeugt als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platze zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich, konzipieren... Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem

er alle Charaktere und alle Situationen nach einem Gesetz behandelt und sie, trotz ihres Unterschieds, in einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser nötigt, von allem noch so charakteristisch Verschiedenen etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen.“

Und auch einer der besten modernen Prosaisten, der Franzose Flaubert, ist zu einem ähnlichen Ergebnis gekommen. Bei einer Betrachtung der Arbeitsweise des Dichters fragt er bedeutungsvoll: „Warum besteht eine notwendige Beziehung zwischen dem richtigen und dem musikalischen Wort? Warum kommt man immer auf einen Vers hinaus, wenn man seine Gedanken zu sehr zusammendrängt? Das Gesetz des Wohlklanges regiert also die Gefühle und Bilder? Und was als das Äußere erscheint, ist gerade das Innere?“ Es ließe sich antworten: es geschieht, weil der Sinn für das Richtige und die Fähigkeit Gedanken zusammenzudrängen im höchsten Maße aktive Energien sind, weil diese Energien ein Abglanz sind von der unendlichen Aktivität Gottes, und weil sich die Aktivität Gottes den Menschen als Rhythmus und Wohlklang offenbart. Die gebundene Sprache beruht auf einem wertenden Ordnen. Leibniz aber merkt treffend an: „Aus der Ordnung kommt alle Schönheit her, und diese Schönheit erweckt Liebe.“ Das Gesetz regiert in der Tat die Gefühle; alle haben ihren bestimmten Rhythmus, ihre besonderen Tonkurven, es ließe sich sagen ihre eigenen Melodien. Es gliedern der Vers, die Strophenteilung und der Klang des Reims; instinktiv wählt der Dichter am rechten Platz Wörter

von bestimmtem Klang, von charakteristischer Länge oder Kürze und von entsprechender Bedeutung. Friedrich Theodor Vischer läßt den Helden seines Romans „Auch Einer“ über Goethes Mignonlied „Kennst du das Land?“ folgende Anmerkung machen: „Wissen Sie, wo die Schönheit liegt in dem Vers ‚Es stürzt der Fels und über ihn die Flut‘? Gar nicht bloß im Klang der Vokale und Konsonanten und nicht bloß im Kraftstoß der einsilbigen Wörter; nein, hauptsächlich in der Zäsur, die mitten in das Wort ‚über‘ fällt. Wie die Woge da – sehen Sie hin – über den glatt gespülten Felsblock rinnt, so das Wort über den Vers einschritt.“ Dieser aufschlußreichen Anmerkung ließe sich eine ganze Ästhetik abgewinnen. Wirkungen solcher Art findet der Dichter intuitiv, es zu tun, macht recht eigentlich sein Talent aus. Ähnliche Wirkungen können sogar von jedermann unbeabsichtigt hervorgebracht werden, wenn das Gefühl erregt ist: dann dichtet die Natur selbst in der Menschenseele. Denn Rhythmus, Tempo, Betonung Sprechmelodie: alles ist latent im reinen Gefühl enthalten. Der Dichter befreit, er objektiviert es. Das Rohmaterial bearbeitet er so, daß die leidenschaftliche Form, in die sich ein Gefühl entladet, gültig wird, ihren poetisch „richtigen“ Ablauf nimmt und mit sich selber in Übereinstimmung bleibt. Trotz dieser Übertragung hält sich der Dichter jedoch an den naturalistischen Urlaut des Gefühls als an den Grundstoff der Poesie. Helmholtz, der die Schwingungszahlen der Vokale gemessen hat, weist nach, daß ein scharfes *a*, *ä*, *e* und *i* in dieser Reihenfolge Töne ergeben, die einen aufsteigenden Quartsextakkord

bilden: diese Vokalfolge ist harmonikal. In einem ähnlichen harmonikalen Verhältnis stehen aber alle reinen Vokale. Daraus ergibt sich die wunderbare Erscheinung, daß jedes aktive Gefühl zum Metrischen drängt, und daß jedes klangvolle Gedicht halb ein Lied ist. Hier liegt das Geheimnisvolle der lyrischen Wirkung. Es zeigt sich, daß die Poesie den Auftrag hat, ein sonst unfaßbares Lebensgesetz dynamischer Art zu realisieren, es in reine Form zu übertragen; Aufgabe der Poesie ist es, Gesetze der seelischen Bewegung, des seelischen Handelns faßbar zu machen. Aus der so gewonnenen Form strahlt dann Schönheit. Das seelische Handeln aber führt folgerichtig zur poetischen Handlung.

In der deutschen Lyrik bietet Goethes Gedicht aus dem Jahre 1795 „Auf dem See“ ein prachtvolles Beispiel. Das Gedicht beginnt mit einem Ausruf des hingerissenen persönlichen Lebensgefühls: „Und frische Nahrung, neues Blut, saug ich aus freier Welt“. Dann wendet sich die Betrachtung von innen nach außen: „Die Welle wieget unsern Kahn im Rudertakt hinauf...“ Noch einmal aber gedenkt der Dichter seines persönlichen Schicksals und eben erst überwundener Erlebnisse: „Aug', mein Aug', was sinkst du nieder? Goldne Träume, kommt ihr wieder?“ Zum zweitenmal aber kehrt er entschlossen zur sinnlichen Schönheit des Morgens zurück: „Auf der Welle blinken tausend schwebende Sterne...“ Und am Schluß versöhnt sich das Innere mit dem Äußern: „Und im See bespiegelt sich die reife Frucht.“ Diese Frucht ist auch der Dichter selbst. Es ist ein wunderbarer Wechselstrom innerer

Bewegungen und äußerer Bilder; die Lösung, die poetische Gerechtigkeit, ließe sich sagen, wird zuletzt im Gleichnis von der reifenden Frucht gefunden. Die Betonung liegt auf dem Wort reifend; und nicht zufällig ist dieses abschließende und zusammenfassende Wort ein Partizipium, und zwar ein aktives, während die Verben der ersten Verse dem Präsens gehorchen.

Eine andere aufschlußreiche Form, worauf schon G. Wustmann hingewiesen hat, findet sich am Schluß der „Leiden des jungen Werthers“. In der ganzen Erzählung herrscht das Imperfekt, die Form des Unvollendeten. Die letzten Sätze aber lauten in charakteristischer Knappheit so: „Der Alte folgte der Leiche und die Söhne. Albert vermocht's nicht. Man fürchtete für Lottes Leben. Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet.“ Im letzten Satz schlägt es plötzlich um ins Perfekt. Die Wirkung ist schlagend; nicht nur, weil das Offene jäh geschlossen wird, sondern weil dem Leser gewaltsam fast das heftig Bewegte der Handlung dadurch nochmals zum Bewußtsein gebracht wird.

Zuletzt auch eine Probe vom Bedenklichen. Liest oder hört man einen Monolog bei Shakespeare, so fällt es auf, wie jedes Wort eigentlich handelt. Darum herrschen in den Sätzen auch das Substantiv und das Verb vor, alles ist gewissermaßen transitiv, alles zielt auf ein Objekt. Als Beispiel stehen hier einige Zeilen aus dem berühmten Lobgesang auf England Johannis von Gaunt im ersten Teil von „König Richard der Zweite“:

„Der Königsthron hier, das gekrönte Eiland,  
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,

Dies zweite Eden, halbe Paradies,  
Dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,  
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen . . .“

Ähnlich, wenn auch schon weniger kräftig, läßt Schiller noch seinen Wallenstein sprechen. Damit vergleiche man nun einen Monolog in Hebbels „Gyges und sein Ring“, in einem Drama, das trotz seiner gekünstelten Handlung dichterisch noch auf hohem Niveau liegt:

„Mich trieb's hinunter an den alten Nil,  
Wo gelbe Menschen mit geschlitzten Augen  
Für tote Kön'ge ew'ge Häuser bau'n.“

Hier fällt die absichtsvolle Häufung malender Adjektiva peinlich auf. So wie das ganze Drama, ist auch die Sprache psychologisch überbürdet. Sie ist gewissermaßen intransitiv geworden, sie zielt nicht und ist weniger aktiv, denn sie will mehr ein Zuständliches vor Augen führen. Darum wird sie unmerklich zum Selbstzweck, und sie kritisiert damit, ohne es zu wissen, die intellektuell konstruierte Handlung des Dramas. Nicht unwichtig ist auch die Nuance, daß hier in drei Verszeilen vier Apostrophe verwendet worden sind.

Geht man darauf aus, in dieser Weise die Meisterwerke der Poesie auch sprachlich zu analysieren, so lassen sich die schönsten Entdeckungen machen. Denn die Sprache hat ein geheimnisvolles Leben und steht im Bezug zu allem, was sie ausdrückt.

\*

Wenn nun aber die lebendige Handlung zur poetischen Gerechtigkeit anhält, wenn sie die Gestalten er-

schaft, die Sprachformen entscheidend beeinflußt und sich so als das Wesentlichste des Dichtwerks erweist, muß sie notwendig an erster Stelle dessen Wert mitbestimmen. Über den endgültigen Wert einer Dichtung entscheidet die Zeit; das Dichtwerk muß auf jedes neue Geschlecht eine unmittelbare Wirkung ausüben. Das heißt: es muß dauernd aktuell bleiben. Aktuell aber macht es in erster Linie eine führende Handlung, die immer aufs neue interessiert, jeden einzelnen angeht und auf die Gestalten jeder Zeit bezogen werden kann. Der Wert hängt vom Gewicht der poetischen Kausalität ab und von der plastischen Kraft, womit das Zeitgefühl sinnfällig gemacht wird. Wie die Baumeister den unendlichen, nicht faßbaren und darum wesenlosen Raum in Bauwerken faßbar und sinnfällig machen, so daß er nach den drei Dimensionen angeschaut werden kann, wie sie den Betrachter zwingen, in Kuben und Kugelsegmenten den Raum symbolisch-wirklich zu denken, wie sie den Raum dadurch, daß sie ihn vermenschlichen, überhaupt erst sinnlich wahrnehmbar machen, so schaffen die Dichter der ebenso unfaßbaren Zeit erst die Dimensionen. Sie tun es durch den Schritt einer sich notwendig entwickelnden Handlung, durch deren Aufteilung in Akte und Szenen, in Kapitel und Strophen, sie tun es bis ins Kleinste durch Tempo, Rhythmus und Reim. Alle Ausdrucksformen scheinen nur da zu sein, um die Zeit zu gliedern und dadurch wohlthätig fühlbar zu machen. Darum spricht man von der Architektur eines Dramas, vom Statuarischen einer Gestalt, von den großen Verhältnissen einer Handlung. Wenn aber die Kraft, womit der

Dichter die Zeit unmittelbar zur Auffassung bringt, die wichtigste seiner Kräfte ist, so entscheidet sie über den Wert einer Dichtung. Ist dieses außer Frage, so folgt daraus, daß diese vornehmste Kraft sich vor allem in der Erfindung der Handlung bewährt. Denn die Handlung ist ein Ablauf nach höherer Logik, sie schließt den Anfang an das Ende und das Ende an den Anfang.

In diesem Verstande ist eine vollgültige Handlung eine Grundform, die alle andern Bestandteile ebenfalls anhält, Form anzunehmen. Sie bestimmt, ob einem Stoff die dramatische, epische oder lyrische, die balladenhafte oder novellistische Form gemäß, und ob der Gefühlsablauf tragisch oder komisch zu betonen ist. Für solche Bestimmungen, die hundert andere nach sich ziehen, haben die Meister stets ein feines und richtiges Gefühl gehabt. Es können die Bestimmungen freilich auch akademisch rezeptmäßig angewandt werden; dieses gilt aber für alles Grundlegende in der Kunst. Der Mißbrauch von Regeln, die in der Sache selbst schon enthalten sind, entwertet nicht die Regel. Doch ist es bezeichnend für die neuere Dichtung, daß die Unsicherheit in solchen Grundbestimmungen stetig zugenommen hat. Da die Empfindung vor der Entscheidung versagte, was tragisch und was komisch ist, erfand man einen Zwitter: das Tragikomische. Bedeutende Talente wie Henrik Ibsen oder Bernard Shaw erhärten diese Behauptung. Jener hat todernde Tragödien aus Stoffen abgeleitet, die ihrer Natur nach lustspielartig sind („Die Wildente“, „Nora“, „Die Frau vom Meer“ usw.); dieser hat umgekehrt selbst das Ernste ironisiert, weil er das Leben

überhaupt ironisiert. Dieses Versagen hängt eng zusammen mit jener allgemeinen Relativisierung der Weltanschauung, die allen Spätzeiten eigen ist. Wenn alles relativ gesehen wird, löst sich die Kunstform, ja die Lebensform überhaupt auf, weil Form nur aus dem ganz Bestimmten entsteht. Ausdauernde Form ist stets eine Geburt des Absoluten.

\*

Führt man die Handlungen der großen Dramen auf ihre Grundelemente zurück, auf das Menschliche der Konflikte, das über Raum und Zeit hinweg dasselbe bleibt, so fällt es auf, wie klein die Zahl der möglichen Motive ist. Freilich lassen sich diese dramatischen Grundmotive unabsehbar variieren; im Entscheidenden jedoch lassen sie sich an den zehn Fingern herzählen. Es bleiben sogar noch einige Finger übrig. Die Phantasie der Menschheit kreist beständig um dieselben Probleme.

Das wichtigste dieser Probleme ist der Kampf des Ichs mit der Gemeinschaft, der Widerstreit von Persönlichkeit und Gesellschaft, von Freiheit und Gesetz, von Trieb und Sittlichkeit. Dieses Problem geht jedermann an. Wobei das Wort jedermann wörtlich zu verstehen ist: das Problem geht jeden Mann an, die Frau empfindet den Konflikt zwischen Eigenwillen und Kollektivwillen selten tragisch – ein Beweis mehr, daß die Frau im Drama nicht geeignet ist, Trägerin der Handlung zu sein. Das Drama ist ganz eine Angelegenheit des männlichen Willens. Die Idee Schillers, Theaterabende nur

für Männer einzurichten, die Frauen an bestimmten Tagen auszuschließen, ist mehr als ein Paradoxon; sie nimmt eine Überzeugung auf, die den Griechen geläufig war. Jeder wollende und handelnde Mann wird in Kämpfe verwickelt zwischen der Selbstherrlichkeit seines Ichs und dem Zwang zur sozialen Einordnung. Darum versteht jeder Mann ohne Gedankenoperation Konflikte, wie sie in Shakespeares „Coriolan“, in Kleists „Friedrich von Homburg“, in Hebbels „Agnes Bernauer“ unmittelbar dargestellt worden sind. Der dort behandelte Widerstreit läßt sich auch in die bürgerliche Umwelt verlegen, ohne an Schicksalhaftigkeit viel zu verlieren. Jedes Glied einer fest geschlossenen Gemeinschaft, das auf eigene Verantwortung zu handeln sich gedrungen fühlt, erlebt den Gegensatz von Trieb und Pflicht. Zwei Gehorsame: der der persönlichen Bestimmung, und der dem Befehl der Sitte gegenüber, kämpfen miteinander. Coriolangestalten sind überall und zu allen Zeiten anzutreffen, wenngleich die Tragik oft latent bleibt.

Von einer andern Seite gesehen ist derselbe Konflikt in den Dramen, die die Tragödie der Macht behandeln. Dort läuft es auf das Schicksal des durch Begabung, Temperament und Willenskraft legitimierten Machtwillens hinaus, der durch Herkommen, Gesetz oder Rechte anderer bekämpft wird. Unvermeidbare Verwicklungen dieser Art, denen auf keiner Seite eine „Schuld“ zugrunde liegt, lassen sich ebenfalls nicht nur in den großen, sondern auch in kleinen Lebensverhältnissen nachweisen. Menschlich ist es dasselbe, wenn ein

Bismarck von seinem jungen Fürsten brüsk entlassen wird, oder wenn ein alter Prokurist, der einer Firma zum Aufstieg verholfen hat, den ungereiften Ansprüchen eines Juniorchefs weichen muß. Auch der Kampf zwischen Sohn und Vater ist so alt wie die Welt: es ist der Widerstreit innerlich verwandter Naturen, die auf verschiedenen Altersstufen stehen und sich darum weniger verständigen können als ganz heterogene Naturen. Ebenso kann das Canossa-Motiv, das Ringen des Staats mit der Kirche, des Kaisers mit dem Papst, in dem Verhältnis eines Gutsherrn zu seinem Pfarrer aktuell werden. Großen Stils kann der dramatische Dichter solche Machtprobleme freilich nur mit Hilfe großer historischer Verhältnisse veranschaulichen, mit weithin sichtbaren Herrschergestalten, in deren Hand viel Macht liegt und die, im Guten wie im Bösen, gleichnishaft wirken, weil sie mit den höhern Zwecken wachsen. Das bürgerliche Drama ist immer in Gefahr, ins Private abzugleiten. Darum dominiert hier das Königsdrama. Nicht ohne tiefere Ursache hat der Demetriusstoff, ein Konflikt zwischen Legitimität und Usurpation, mehrere Generationen deutscher Bühnendichter beschäftigt, und Schillers „Wallenstein“ geht jede Zeit wieder an. Das „Recht“ ist immer auf beiden Seiten, aber dieses eben ist das Unlösbare und darum das Tragische.

Eine eigene Stellung innerhalb der Machtkämpfe und der Vater-Sohn-Konflikte nimmt das Kronprinzen-drama ein. Meisterhaft ist es gestaltet in Shakespeares „Heinrich dem Vierten“. Mehr romantisch, sentiment-

talisch belastet sowohl durch eine erotische Nebenbuhlerschaft von Vater und Sohn, als auch durch Weltanschauungsfragen, gibt es Schillers „Don Carlos“. Eine Umkehrung hat das Motiv in Shakespeares „König Lear“ erfahren. Freilich hat es dadurch an Konsequenz verloren. Lear entäußert sich in eitler Großmut freiwillig der Macht, überläßt sie seinen Kindern – sogar Töchtern –, und erlebt dann in krasser Form das, was man die Tragödie des Altenteils nennen könnte. Es ist gesagt worden, der letzte Sinn jeder Tragödie ließe sich in einen einzigen Satz pressen. Verfäht man so mit „König Lear“, dann ließe sich auf ihn das Sprichwort anwenden: „Wer seinen Kindern gibt das Brot und leidet schließlich selber Not, den schlägt man mit der Keule tot.“ Haben es sonst die Kronprinzen eilig, vom Vater die Macht zu erben, so hat es hier ein Vater eilig, in einem Anfall krankhaft übersteigter Entsagung, freiwillig die Macht abzugeben. Er möchte sich dafür wie ein Gott anbeten lassen. Es verbirgt sich in diesem Drama die Tragödie der Altersimpotenz. Auch diese ist allgemein. Sucht man auf Bauernhöfen umher, wo der alte Bauer den Hof dem ältesten Sohn übergeben hat und vom Altenteil aus dem Treiben der jüngeren Generation zusieht, dann tritt einem das Motiv im Alltagsgewand entgegen.

In einer andern Dramengruppe stehen Helden im Mittelpunkt, die als Stiefkinder der Natur anzusprechen sind, als Außenseiter des Lebens, die in einer nicht gut zu machenden Weise schon im Mutterleibe benachteiligt worden sind, verkrüppelte Heroen, die die Natur ver-

stoßen hat und die darauf mit Groll, Rachsucht, Mißtrauen, leichter Verletzlichkeit und Eifersucht antworten. Auch sie sind tragisch, weil ihre Lage eine Lösung nicht zuläßt, weil sie, dramatisch gesehen, von vornherein das hippokratische Gesicht haben und darum ebenfalls schuldlos schuldig werden. Shylock, mit den Zügen des Ahasver, gehört zu diesen schrecklich schönen Gestalten, Richard der Dritte wird zu einem Monument des Bösen, Othello, der Mohr unter Weißen, wird ein Opfer seines schicksalbestimmten Mißtrauens, und die Bastardepisode im „König Lear“ liegt in der Tragödie da wie eine Tragödie. Alle diese Gestalten sind auch im Leben von gestern, heute und morgen aufzufinden; ähnliche Voraussetzungen führen immer wieder zu denselben Katastrophen.

Anders scheint dem ersten Blick die vielgestaltige Tragödie des Eros zu sein. Es scheint nur so. Denn ist auch der Liebestrieb etwas anderes als der Machttrieb, so läuft es doch auch hier darauf hinaus, daß ein übermäßig werdender Trieb zusammenprallt mit regelnden, begrenzenden Konventionen der Gesellschaft. Das Triebleben schicksalhaft verbundener Menschen steht im Kampf mit Gemeinschaftsinteressen. Das Liebesdrama ist insofern ein anschauliches Beispiel, als damit ein hoher Grad von Gemeinverständlichkeit verbunden ist. Jeder liebt, jeder erfährt die von der Liebe untrennbaren Konflikte, jeder Einzelfall spiegelt sich ab in den klassischen Liebesdramen. Es gilt für Shakespeares „Romeo und Julia“, für Schillers „Kabale und Liebe“ und für Goethes Gretchentragödie; es gilt auch für

Dramen, die in einer Umkehrung den ewigen Kampf der Geschlechter darstellen, für Hebbels „Judith“ und Kleists „Penthesilea“; es gilt endlich für die Virginia-tragödie, für die von der Sitte als gefallen und entehrt gebrandmarkte Frau, für Lessings „Emilia Galotti“ und Hebbels „Maria Magdalena“. Im übrigen ist es bezeichnend, daß dieser Stoff nicht selten ins Lustspielmäßige umschlägt. Goethe sagt: „Niemand will sterben, das ist die Tragödie, jeder will heiraten, das ist das Lustspiel.“

In Verbindung mit dem Liebesdrama steht die Familientragödie. Sie wird schicksalhaft durch die soziale Bedeutung der Familie. Menschen gehen zugrunde, weil auf ihre Schultern Lasten gelegt werden, die sie nicht tragen können, die niemand tragen könnte. Die griechischen Dichter haben solche Schicksale zyklisch durch mehrere Generationen verfolgt und gezeigt, wie die Schuld der Eltern an den Kindern heimgesucht wird. Eine solche Dramengruppe umfaßt den Schicksalsablauf vom „Oedipus“ bis zur „Antigone“, eine andere zeigt den Weg von der „Iphigenie“ bis zum „Orest“ und zur „Elektra“. In einem Gegenbeispiel höchster Art wird „Hamlet“ vor einen Konflikt gestellt, dem der Rächer selbst zum Opfer fällt.

\*

Nicht weniger fest umschränkt sind die Grundmotive der Epik. Die Handlung hat dieselbe Funktion wie im Drama, doch wird sie nicht so straff geführt, sondern hat grundsätzlich etwas Retardierendes. Im Drama ist der Ablauf kurz und heftig, die Handlung ist in Tage,

in Stunden zusammengedrängt, Schlag folgt auf Schlag und in Katastrophen offenbart sich das Schicksal. Das Drama ließe sich einem Zeitraffer vergleichen. Im Epos dagegen ist der Ablauf langsam, er reicht über Jahre und Jahrzehnte; dadurch entsteht ein Gemälde der Welt, ein Wechselspiel von persönlichen und kollektiven Lebensenergien. Die Aktivität ist mehr verhüllt, sie hat ein anderes Tempo. Die Handlung wirkt sich im Drama, im Epos und auch in der Lyrik verschieden aus. Das Epos erzählt Begebenheiten, die einst stattfanden, es spricht in der Vergangenheitsform, schweift breit ab und schmückt reich aus. Der Leser genießt reflektierend. Das Drama stellt die Handlung als gegenwärtig dar und setzt ein unmittelbares Verhältnis zu den Gestalten voraus: der Zuhörer wird zum Zuschauer, wird in das Geschehen hineingerissen, sein Anteil ist spontan und leidenschaftlich. Die Lyrik endlich, die vom Handeln des reinen Gefühls, von Bewegungen der Empfindung poetisch Rechenschaft gibt, versetzt den Leser oder Hörer an die Stelle des Dichters: dessen Erlebnis wird zum Erlebnis des unmittelbar Angesprochenen. Hier ist die Zeitform bindend, ist imperativ. Eine seelische Begegnung findet statt. Das Ich sieht sich in der Welt und die Welt in sich, das Aktive liegt in dem Hin und Her, wie das Innere zu einem Äußeren und das Äußere zu einem Innern wird. Es ist gesagt worden, jedes Gedicht sei ein Kuß. Läßt man dieses Bild gelten, so ist ein Gedicht aktiv, wie es ein Kuß ist.

Das Epos kommt, wenn man alle vorhandenen Stoffe auf Generalnenner bringt, mit zwei Grundmotiven aus.

Diese beiden sind freilich sehr abwandlungsfähig, sie sind unerschöpflich.

Das eine dieser Motive liegt allen Liebesromanen zugrunde, von „Daphnis und Chloë“ oder „Tristan und Isolde“ bis zu den „Leiden des jungen Werther“ und den „Wahlverwandtschaften“. Das andere Motiv besteht in dem Handeln und Sichverhalten eines ungewöhnlichen Menschen, dessen innere Freiheit den Ordnungen des Lebens unabhängig gegenübersteht und der für oder gegen diese Ordnungen kämpft, wodurch Anlaß geboten ist, sowohl den Weg einer merkwürdigen Persönlichkeit zu verfolgen, wie auch bunte Lebensumstände zu schildern. Es handelt sich auch hier, wie im Drama, um das Verhältnis eines persönlichen Willens zu einem Kollektivwillen, um den uralten Gegensatz von Freiheit und Gesetz, um die Begegnung vom Ich und Du, wenn man unter dem Du die ganze Außenwelt begreift. Jede epische Handlung außerhalb des Liebesromans – und zu großen Teilen selbst dort – läßt sich diesem naturgegebenen und darum ewig aktuellen Kontrast subsumieren.

So ausgedrückt könnte es scheinen, als sei das Motiv arm. Die epischen Dichtungen der Weltliteratur widersprechen diesem Verdacht. Mit Hilfe dieses einen Motivs ist tatsächlich das ganze Leben einzufangen.

Es ist immer so, daß der Held auf seinem Wege große Schwierigkeiten zu überwinden hat, er muß eine Welt von Widersachern besiegen. Leidenschaftlich strebt er einem Ziele zu, das ihm Götter, Menschen oder eigene Triebe weisen; unterwegs aber wird er immer wieder

aufgehalten. Bestimmte Erfahrungen wollen von ihm gemacht sein. Der epische Dichter braucht einen Menschen, der außerhalb der festen Ordnungen steht, der die episch notwendige Freizügigkeit hat und durch sein bloßes Dasein die notwendigen Kontrastwirkungen herbeiführen kann. Zweierlei wird so gewonnen: eine einheitlich durchgehende Haupthandlung, verbürgt durch das Wollen und Tun des Helden, und eine Fülle wechselnder Lebenslandschaften, durch die der Held dahinzieht und die die Nebenhandlungen, Kontrastgestalten und Bilder des Gemeinschaftslebens zur Verfügung stellen. Daneben wird noch eine Wirkung erzielt, die zum Wesen des Epos gehört: es wird die Haupthandlung beständig retardiert und auf Umwege gedrängt, wodurch auch technisch die Möglichkeit gegeben ist, dem Leser viele Lebensschauplätze zu zeigen.

In den frühen Heldenepen aller Völker ist der Held des Romans ein Heroe von überlebensgroßen Maßen, der nicht selten vertraulich mit den Himmlischen verkehrt. Sein Standpunkt außerhalb der Kollektivordnung ist ein Standpunkt darüber; er trägt das Gesetz seines Handelns mit heiterer Gewißheit in der Brust und poetisch gilt es gleichviel, ob er am Ende siegt oder tragisch zugrundegeht. Klassische Vertreter sind im griechischen Heldenepos Achill und Odysseus, im alt-römischen Epos ist es Virgils Aeneas, und im deutschen Epos steht an erster Stelle Siegfried, der nordische Bruder Achills. Hier reicht die Reihe der Helden von Dietrich von Bern bis zu dem entsagend sich für den Gralsdienst reinigenden Parsifal, bis zur Gestalt Rolands und

bis zu dem weiten Kreise der internationalen Artus-Romane. Das Muster der Heldenepen bleibt die Odyssee: einmal durch die phantasievolle Anschaulichkeit, womit gezeigt wird, wie ein Held einem klar erkannten Ziel höchst aktiv zustrebt, durch göttlichen Groll aber immer wieder zurückgeworfen wird, zum andern durch das in der Gestalt Penelopes verkörperte Widerspiel, das alles männliche Aktive in ein weiblich Passives, aber nicht minder Widerstandsfähiges verkehrt, und zum dritten durch das Interesse, das die einzelnen Abenteuer und ihre Schauplätze erregen. Künstlerisch betrachtet schließen sich auch die Bücher der Propheten dem monumentalen Heldenepos an. Geschichte und Sage vermählen sich, religiös Erweckte werden zu streitbaren Heroen. In die höchste Region wächst epische Darstellung in den Evangelien: der Held, der am Kreuze endet und eben dadurch über eine Menschheit siegt, ist das größte aller Gleichnisse.

Diese riesigen Verhältnisse von Menschen und Dingen konnten nicht dauern. In dem Maße, wie sich das Leben der Gemeinschaften vom Gewaltsamen zum Geordneten wandelte, wie es das Sakrale und das Elementare verlor, mußte sich auch der Held verwandeln. Es kam zu einer Wiedergeburt des Heroischen auf tieferer Ebene, nachdem der Mythos geschichtlichem Bewußtsein gewichen war. Auf der Grenzscheide der Zeiten wagte Dante seine Höllenfahrt. Dieser Dichter denkt und handelt poetisch schon im Abgeleiteten und darum reflektiv; er braucht für seine Heldengestalten antike Modelle. Damit aber wird ein Zeitalter der Heroen-

renaissance eingeleitet. Aus den Artus-Romanen geht die Gestalt des Ritters hervor. Dieser sucht im Namen eines Ideals von Tugenden, die verloren gegangen sind, das Abenteuer, er sucht heroische Anstrengungen, ohne ein zulängliches Ziel vor Augen zu haben, er will die exzeptionelle Tat um ihrer selbst willen. Der Ritter ersetzt durch Romantik, was ihm an wahrer Berufung fehlt, seine Mission erscheint nicht mehr notwendig; indem er frei und unbeschwert durch die Lande zieht, hat er etwas von einem Troubadour, sogar etwas vom Vaganten. Ein Held wie der Cid, der den spanischen Nationalcharakter verkörpert, steht noch den klassischen Heroen nahe; der „Rasende Roland“ von Ariost besteigt bereits eine Bühne, um Heldentum zu agieren und ein wenig auch zu ironisieren. Es meldet sich im genialischen Spiel das Scheinheldentum des Amadis von Gallien. Der Held wird zum fahrenden Ritter, zum Abenteuerer; als solcher verfällt er mehr und mehr der Großsprecherei, einem martialischen Klopffechtertum und einem verwegenen Rasseln mit Rüstung, Schild und Schwert.

Eine Korrektur mußte kommen. Cervantes unternahm sie. Sein Don Quichotte bezeichnet den Punkt, in dem sich die ganze Zeit dreht. Der „Ritter von der traurigen Gestalt“ sollte alle Ritterphrasen, allen Theaterheroismus ad absurdum führen, und tat es auch; zugleich aber glorifizierte die Gestalt in einer sonderbaren Weise die allem Heldentum – sei es kriegerischer oder religiöser Art – zugrundeliegende ideologische Übersteigerung. Cervantes erfand eine Gestalt, die alle

Helden der Weltgeschichte in einem Atem lächerlich macht und verklärt, eine Gestalt von einer so gleichnishaften Kraft, daß die folgenden Jahrhunderte sie immer wieder in neuen Umwelten haben aufleben lassen, bis sie schließlich mit dem von Dickens geschaffenen Mr. Pickwick – dem in Sam Weller ebenfalls ein Sancho Pansa zur Seite steht – in die Niederungen der bürgerlichen Welt des viktorianischen Zeitalters herabstieg.

Vom Don Quichotte strahlt ein Licht nicht nur voraus, sondern es fällt auch rückwärts in die große Vergangenheit. Dem Rückschauenden zeigt es sich, daß auch die antiken Helden nicht frei von Fehl gewesen sind, sondern daß auch in ihnen ein Bestandteil von Abenteuerlust war, daß mancher dieser Heroen in Augenblicken wie ein Schlagtot wirkt und daß fast jeder durch irgendwelche Züge dem Don Quichotte verwandt ist.

Diesem war parodierend bereits das noch mythologisch stilisierende Epos von den Riesen „Gargantua und Pantagruel“ von Rabelais vorhergegangen; ihm folgte als ein wichtiges Beispiel der deutsche „Simplicius Simplicissimus“. In diesem Roman wird die zeitbedingte Verwandlung des Helden ganz offenbar. Der Theaterheld der Renaissance wird im skeptischeren Barockzeitalter zum vagierenden Schelm, der sich, die Ordnungen des Lebens verachtend oder sie ausbeutend, durch ein Dasein schlägt, in dem der Kriegszustand permanent geworden ist. Er hat den Ehrgeiz nach oben und strebt jenen Höhen zu, wo die Vornehmen leben. Dieser Weg nach oben bedingt nun aber zugleich eine

energische Selbsterziehung. Und so kommt es, daß der „Simplicissimus“ zu gleicher Zeit etwas vom Schelmenroman hat und auch schon etwas vom Entwicklungsroman des achtzehnten Jahrhunderts. Die epische Poesie der Folgezeit entfaltet sich logisch nach diesen beiden Seiten. Die Gattung des Schelmenromans bringt Meisterwerke hervor wie den „Gil Blas“ von Lesage, wie den „Lazarillo de Tormes“ von Mendoza oder wie Casanovas Memoiren; und den Weg des Erziehungsromans bezeichnen zwei so bedeutende Dichtungen wie Fieldings „Tom Jones“ und Goethes „Wilhelm Meister“. Zwischen beiden Arten aber erscheint die bis heute erfolgreich gebliebene Erzählung von den Abenteuern Robinsons, ein Produkt, das wie ein modern sentimentalisiertes und moralisierendes Widerspiel der Odyssee ist.

In allen Fällen bedeuteten dem Dichter diese neuen Helden, was ihm früher die Halbgötter und die fahrenden Ritter gewesen waren. Diese Romanhelden ziehen frei durch das Leben dahin und demonstrieren es mit ihrem Tun und Denken. Daneben vertritt sowohl der Schelm wie der Autodidakt unwillkürlich Interessen des Volkes, er ist ein Stück Revolutionär, er ist ein Anwalt der Enterbten, deren Zahl nun von Jahrhundert zu Jahrhundert zunimmt. Die künstlerische Tendenz zielt darauf ab, das Wollen und Tun ungewöhnlicher Menschen von außen nach innen zu verlegen; was früher oft nur Muskel war, wird jetzt Nerv, und das Wie wird wichtiger als das Was. Das Heldentum wird Selbstergründung; und es fehlt auch jetzt nicht an Donqui-

chotterie. Da diese Romanhelden durch ihr bloßes Dasein die Lebenszustände ihrer Umwelt kritisieren, so führt von ihnen unmittelbar ein Weg zum satirischen Roman. Dessen Helden, die ihre Ahnen bis zum Mittelalter verfolgen, heißen entweder Gulliver oder Eulenspiegel; wird die Fabel ins Tierreich verlegt, so entsteht das Epos von „Reineke Fuchs“. Und tritt – später – eine Frau an die Stelle des männlichen Helden, so sehen wir in Thackerays „Jahrmarkt des Lebens“ das amüsante Beckchen Sharp der Welt eine Nase drehen.

Zunächst folgte eine Zeit, die vom klassizistischen Heldenepos beherrscht wird. Die Dichter beschäftigen sich romantisch eklektizistisch mit der großen Vergangenheit. Nicht die Natur ist Vorbild, sondern die Kunst der Alten; es herrscht historische Reflektion. Wieland dichtet mit Rokokograzie den „Oberon“, Klopstock mit sittlichem Pathos den „Messias“, und Byron umkleidet alte Heldenvorstellungen mit Phantasiegewändern einer bürgerlichen Romantik. Scott erfindet den gelehrten historischen Roman und zwingt ganz Europa zur Nachfolge. Seine Helden tragen entweder historische Kostüme oder auch schlicht bürgerliche Gewänder; es sind oft schon recht zivile Helden, immer aber noch echte Helden in dem Sinne, daß ihr Tun die Handlung bestimmt und zugleich reiche Schilderungen wechselnder Schauplätze fordert.

Am lebendigsten findet die moderne Verwandlung des Helden im Erziehungs- und Entwicklungsroman statt. Das Muster bleibt „Wilhelm Meister“. Dieser über die Höhen und durch die Täler der deutschen Landschaft

gemächlich Dahinreitende trägt auf seinen schmalen Schultern den ganzen Idealismus seiner Zeit wie ein profaner Christophorus. Hier stößt das verwandelte Heldenepos, indem es pädagogisch wird, ins rein Geistige vor, in die Probleme persönlicher und kollektiver Sittlichkeit. Der Weg führt von Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser“ bis zum „Grünen Heinrich“ Gottfried Kellers und darüber hinaus, er schließt die kritischen Gesellschaftsromane Balzacs ein und einige der Helden in Stendhals psychologischen Romanen, wir begegnen auf diesem Wege in England dem Helden des ebenso vortrefflichen wie wenig gekannten Romans „Der Weg alles Fleisches“ von Samuel Butler und auch der lebenswürdigen Gestalt David Copperfields, und wir sehen den Weg vorläufig endigen in der russischen Romanwelt Dostojewskijs, mit den Gestalten Aljoschas und Raskolnikows. Immer noch wird in vielfältiger Gestalt ein durch Lebenskraft, Talent und Unruhe ausgezeichneter Mensch gezeigt, in dessen Handeln sich wie von selbst die Zeit abspiegelt. Dieses würde nicht geschehn, wenn es sich um unbeteiligte Lebenswanderer handelte; es bedarf stets der Kämpfer, um das Leben zu deklarieren. Ob Odysseus leibhaftig in die Unterwelt hinabsteigt, oder ob der moderne Held seine Seele erforscht, das gilt gleichviel, weil das Grundmotiv dasselbe bleibt.

Den letzten Jahrzehnten ist es vorbehalten geblieben, den Helden des Romans zu vulgarisieren. Mit dem Niveau der Literatur sinkt auch das des Helden. Die Gestalt des ringenden Mannes wird, im Zeitalter der Frauenbewegung, nicht selten von der Frau verdrängt;

auch übernehmen ganze Familien zuweilen die Rolle des führenden Helden. Es kommt zu einer Verbürgerlichung und selbst Proletarisierung, die fast immer eine Trivialisierung ist. Die Berufsschriftsteller bieten den Lesern ein ganzes Sortiment von Romanhelden dar: neben den aristokratischen Helden tritt der plebejische, es erscheint der Held im Beruf, der Arzt oder der Bankier, der Starke wird nicht selten abgelöst vom Kranken, aus dem Schelmen der Barockzeit entwickelt sich der Bohemien, der Emporkömmling wird zum Sieger, der brutale Unternehmer wird, während der Autor ihn moralisch zu verurteilen scheint, verherrlicht, und im Abenteuer- und Kriminalroman beherrscht der Revolverheld oder der schlaue Detektiv das Feld. Selbst in den Niederungen der Literatur aber verlangt der Leser nach wie vor ein ihm heldisch erscheinendes Vorbild, das für seine Phantasie tut, was er selbst leisten möchte.

Jedes Lebensalter hat seine eigenen Helden; das gilt auch für die Lebensalter der Geschichte. Jede Zeit hat ihren bestimmten Heldenbegriff, jede formt ihn nach ihrem eigenen Bilde. Auch jedes Volk hat seine besonderen Vorstellungen. Die Deutschen bevorzugen den zu geistiger Herrschaft sich Emporbildenden, ihr Ideal ist vornehmlich ein Bildungsideal. Der englische Roman verherrlicht den Träger von Besitz und Vornehmheit, den Gentleman. Und im französischen Roman ist der witzige, ruhmsüchtige Kavalier unsterblich, der die Züge d'Artagnans trägt.

Der Held im Roman ist unsterblich. Doch verwandelt er sich unausgesetzt, er wird vom Klima der Zeiten

determiniert. Immer sind Komplementärempfindungen beteiligt. Der Halbgott hat seine komischen Seiten, und in der vom Dichter humoristisch gezeichneten Gestalt lebt ein höherer Geist.

\*

Die Handlung leistet, wie man sieht, das Entscheidende in der Poesie, daß sie die menschlichen Werte an den ihnen zukommenden Platz stellt. Während sie aber ordnet, wertet sie; denn sie gibt einen Maßstab und weiß, was echt oder unecht, was wichtig oder unwichtig ist. Ohne sie kann ein Dichtwerk nicht jene Einheit haben, die alle Teile im Sinne des Ganzen behandelt. Zudem wirkt das Aktive befreiend, es löst im Empfangenden eine mächtige Aktion der Seele aus. Große Dichtungen lassen tief die Dämonie des Lebens fühlen, doch sind sie auch Denkmale der Überwindung.

Zu beantworten bleibt noch die Frage, warum die neueren Dichter unfähig geworden sind, allgemeingültige Handlungen zu erfinden. Die Antwort lautet: weil sie an kein Handeln mehr recht glaubten. Ihre Scheu vor der poetischen Begebenheit hing eng zusammen mit der Überzeugung, das Leben sei sinnlos, mit einer Lebensskepsis, die nicht selten in Verzweiflung ausartete. Die Literaten wurden in ihrer Umwelt zu Baissiers des Lebens. Alles Handeln erschien ihnen zweideutig. Diese Einstellung aber mußte bewirken, daß sich den Dichtern auch die starke Form versagte. Es fehlte ihnen weder am guten Willen noch an Talent, aber sie vermochten nicht länger Propheten des Leben-

digen zu sein, sie konnten nicht Dichtungen schaffen, die verherrlichen, ohne zu lügen, deren Tragik bejahend ist. Noch weniger gelang der Wurf freilich den Hurrah-optimisten. Diese scheiterten an ihren zweckvollen Absichten; bei ihnen geriet Pegasus ins Joch einer Tendenz. Auf der einen Seite Baissiers, auf der andern Haussiers: es ist nicht Willkür, daß die Börsensprache Ausdrücke herleiht.

Die letzte Ursache dafür, daß das Handeln aus der Poesie verschwand, liegt darin, daß es wieder einmal praktisch auf die Weltgeschichte überging. Das Schicksal, das allgemeine und das individuelle, kann niemals zu gleicher Zeit erlebt und aus der Distanz, die dem Dichter angewiesen ist, poetisch betrachtet werden. Das eine oder das andere. Es gibt Zeiten, in denen die ewigen Menschheitskonflikte unmittelbar und allgemein erlebt werden. In diesen Epochen treten die tragischen Verwicklungen, die zu den Grundtatsachen des Lebens gehören, naturalistisch in Erscheinung, sie kosten dann Blut und Tränen, werden verwünscht, und selbst das Heldische ist roh und gräßlich. Und es gibt andere Zeiten, in denen dieser Streit der Weltanschauungen und Interessen geschlichtet ist, die ruhiger sind, in denen darum wieder Dichter erscheinen, die das harte Handeln der Geschichte gleichnishaft vor den Hintergrund der Ewigkeit stellen und aus den Motiven, die ihnen die jüngste Vergangenheit zuwirft, erhabene Dichtwerke schaffen, in denen blutiger Ernst sich als ein tiefsinniges Spiel gibt, die Mitleid und Furcht erwecken, die aber das Schreckliche selbst in ein erhabenes Ornament

des Schöpfungswillens verwandeln. Dort, im rigorosen Handeln, ist latent eine Form enthalten, hier, im bewußten Formen, erscheint die Handlungslust übertragen. Unmöglich aber ist, daß der Geist der Geschichte im selben Atemzuge fieberhaft aktiv die Geschehnisse schafft und auch Dichter hervorbringt, die sie sinnbildhaft darstellen. Das historische Handeln fordert die unmittelbare Nähe, das poetische Gestalten aber vergeistigt und fordert darum Mittelbarkeit und Abstand. Wir leben im Strom und Strudel einer zweckvollen historischen Aktivität; darum müssen wir auf Dichtung großen Stils verzichten. Und darum – um auch dieses zu sagen – sind Untersuchungen wie diese höchst unzeitgemäß. Dennoch: sie weisen nicht nur rückwärts, sondern auch voraus.

*Das Wesen der Existenz in den bildenden Künsten*

Eine Betrachtung der bildenden Künste kann kürzer gefaßt werden; denn der Verfasser hat hierüber mancherlei schon geschrieben, und es widersteht ihm, bereits Gesagtes zu wiederholen. Zudem mag der gutwillige Leser – und nur zu ihm wird gesprochen – mit Hilfe der gegebenen Stichworte ergänzen: Schlußfolgerungen bieten sich von selbst an.

Sucht man das, was in den bildenden Künsten dem Element der Handlung in der Poesie entspricht, so müssen die Gedanken den Ausgang nehmen von der einfachen jedoch grundlegenden Tatsache, daß es sich in der Poesie um Künste der Zeit, in der bildenden Kunst aber um Künste des Raums handelt. So gewiß der menschliche Kunsttrieb im Ursprung eines ist, so gewiß Dichter und Maler aus dem Brunnen desselben Lebensgefühls schöpfen, so unverkennbar ist es, daß die Künste der Zeit und die des Raums, wo immer sie sich autonom zu entfalten beginnen, beim ersten Schritt konkreter Gestaltung schon Wege einschlagen müssen, die sich trennen und in der Folge kaum jemals wieder kreuzen. Dort werden alle Formen von elementaren Grunderlebnissen der Zeit, hier werden sie von nicht weniger elementaren Grunderlebnissen des Raums bestimmt. Der Poesie ist Handlung notwendig, weil durch sie die unendliche Zeit faßbar gegliedert und vermenschlicht wird; angesichts der Handlungssymbole der Poesie und

Musik fühlt der Mensch die Zeit und damit sich selbst. Darauf läuft aber alles hinaus: auf das Gefühl des Menschen von sich selbst. Die Zeitkünste lassen ihn fühlen, was in ihm dynamische Natur ist.

Wie stellt sich nun das entsprechende Erlebnis des Raums dar?

Führt man auch dieses systematisch auf seinen Ursprung zurück, so zeigt sich, daß die bildenden Künste außerstande sind, dynamisches Werden, das heißt Entwicklung zu veranschaulichen, daß es vielmehr ihre Aufgabe ist, das statische Sein, also Zuständlichkeit darzustellen. Wenn die Phantasie des Dichters das Nacheinander, die Folge begreift, so sieht die Phantasie des bildenden Künstlers das Nebeneinander, das Gleichzeitige: was der Zeitkunst das Geschehen, das ist der Raumkunst die Existenz.

Ließen sich die größten Meisterwerke der Malerei und Skulptur einmal vereinigen, so würde es dem Betrachter sein als stünde die Zeit still, als gäbe es nur jene Existenz, von der es in Goethes „Faust“ heißt: „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung, umschwebt von Bildern aller Kreatur.“

Sehr deutlich würde es dann werden, daß von Skulptur und Malerei stets die Darstellung des Menschen bevorzugt worden ist, weil die menschliche Gestalt naturgemäß am meisten Existenz für den Menschen hat. Und fast immer ist es der Mensch in der Ruhe, der einfach nur da ist und dem es genügt da zu sein. Die Einheitlichkeit der Motivenwahl ist erstaunlich: überall im Bildersaal der Geschichte tritt uns die „Existenzfigur“ ent-

gegen. Die indische Skulptur bildete Vishnu, Brahma, Buddha, Siva, Krishna und Bodhisattvas – in sich selbst versunkene Adorationsfiguren. Die Ägypter schufen Priester-Könige für Tempelbezirke und gingen, im Laufe von Jahrtausenden, zur Bildnisstatue über; hier wie dort aber bemühten sie sich um die Darstellung einer gesammelten Lebensruhe. Die Bildwerke der Griechen stellen Götter- und Heldengestalten dar, die reines Dasein und ruhige Lebensfülle ausdrücken. Und ist einmal ein Kämpfender nachgebildet, so wird er gezeigt „im goldenen Zirkel von Verteidigung und Angriff, in dem das Leben sich selbst erhält“. Nicht anders war es in den Jahrhunderten der frühchristlichen Kunst: die Mosaiken haben hieratische Existenzfiguren gleichnishaft gestaltet. Die mittelalterliche Kunst wurde sodann beherrscht von Abbildern des Heilands, der Madonna, der Propheten, Evangelisten und Heiligen; und sowohl die Renaissance wie der Barock haben ähnliche Gestalten auf die Bühne der Kunst gehoben. Immer ist dasselbe Motiv nach den Anweisungen der jeweils herrschenden Kirche abgewandelt, dort skulptural architektonisch, hier mehr malerisch naturalistisch. Von seiten der Grundabsicht ist Michelangelos Moses den Buddhastatuen verwandt, ist eine Barockmadonna einem Gnadenbild der sienesischen Schule gleichzusetzen, und ein griechischer Gott einem ägyptischen König. Es bleibt sogar dasselbe in der verbürgerlichten Malerei der Neuzeit. Die Menschen der Schützenstücke von Frans Hals sind, trotz ihrer Kostüme und obwohl es Porträts sind, Existenzfiguren; und Manets Menschen der Kri-

nolinenzeit sind es nicht minder. Ein griechischer Mädchenakt steht in unmittelbarer Beziehung zu einer Badenden von Renoir. Die Stile und Sehformen haben sich beständig gewandelt, nicht die Bemühungen um eine Darstellung des still in sich ruhenden Seins. Im Altertum unterstützten Religion und Kirche das Sakrale der Form; doch haftet selbst noch den modernen, verbürgerlichten Existenzfiguren etwas latent Sakrales an.

Dieses gilt nicht nur für die menschliche Gestalt, wenngleich es dort am deutlichsten zutage tritt. Ähnliche Beispiele bietet die Gestaltung des Tieres in allen Jahrtausenden dar. Man betrachte daraufhin die Gott-Tiere der ägyptischen Kunst, die griechischen Pferde, die heiligen Elefanten in Indien, die animalen Grabskulpturen Ostasiens, die Tierteufel der Gotik, die Tierbronzen der Renaissance oder die Tierstücke der niederländischen Malerei. Als die Künste sich spezialisierten, zeigte sich dieselbe Auffassung sogar in der Landschafts- und Stillebenmalerei. Wo immer es sich um Meisterwerke handelt – nur sie haben Wert als Beispiele –, leuchtet das Geheimnis der Existenz auf. „Ich bin“, sagt das Leben. Beantworten die Künste der Zeit die Frage: welche zeitlich wirksamen Schicksalsgesetze regieren das Leben? so beantworten die Künste des Raums die Frage: für welche Baugesetze der Natur sind die räumlichen Erscheinungen Bild und Sinnbild. In jedem guten Blumen- oder Früchtestilleben ist die vitale Kraft und Fülle der Natur dargestellt, in jedem Landschaftsbild ist der dritte Schöpfungstag, in jedem Tier das Leben

seiner Gattung, in jedem Menschenantlitz die Idee vom Menschlichen.

Es darf nicht verwirren, daß Skulptur und Malerei auch poetisch erzählende Motive benutzt haben. Auch diese sind in den Händen der Meister zum Existentiellen geraten. In alten Zeiten konnte die Kenntnis der Legenden als bekannt vorausgesetzt werden; diese Motive waren stehend geworden. Nicht ein Handeln wollte die bildende Kunst vortäuschen, sie wollte vielmehr eine gleichnishafte Situation zeigen. Bezeichnend ist, daß die Motive dieser Art von der Skulptur vornehmlich als Reliefs gebildet worden sind. Die Gigantenkämpfe in den Giebelfeldern und Friesen griechischer Tempel leben von einer Dramatik, die ganz visuell geworden ist. Der Ausgang dieser Kämpfe interessiert nicht, entscheidend sind die typischen Gebärden des Kämpfens. Dasselbe gilt von den ägyptischen Tempelreliefs, die handwerkliche Tätigkeiten veranschaulichen, von den Prozessionen der frühchristlichen Mosaikkunst, von den Deckengemälden der Sixtina, von den strudelnden Höllenstürzen auf Bildern von Rubens oder von Rembrandts alttestamentarischen Visionen. In eine romanhafte Spannung, wie ein gewaltsames Geschehen sich wohl entwickeln mag, versetzen den Betrachter überhaupt nur schlechte Kunstwerke; Mißgriffe in Wahl und Behandlung der Motive, Versuche ein zeitliches Geschehen mit Mitteln der bildenden Kunst vorzutäuschen, kommen nur in Epochen des Niedergangs vor. Das merkwürdige Werk einer solchen Zeit war auch die in den Mittelpunkt der kunsttheoretischen Betrachtung

tung einst gestellte Laokoongruppe. Jede Kunst hat zeitweise die Neigung sich mit andern Künsten einzulassen. Es gibt eine sinnlich malende und eine dichterisch spekulierende Musik, es gibt eine in das Zuständliche verliebte Poesie, die in Landschaftsschilderungen und psychologischen Analysen schwelgt, und es gibt eine ideenhafte Gedankenmalerei. Alles dieses aber sind Spielarten oder gar Abarten, diese Bestrebungen sind nicht „naiv“, sondern „sentimentalisch“. Es werden dadurch nicht die Grundtatsachen erschüttert. Wird in einer künstlerisch gesunden Zeit der Malerei die Aufgabe zugewiesen zu erzählen, zu belehren, zu verspotten, so übergibt sie den Auftrag den beweglicheren zeichnenden Künsten der Graphik. Denn diese sind prädestiniert für das Illustrative. Selbst vor Meisterwerken der mehr raisonnierenden Schwarz-weiß-Künste aber wird erkannt, daß auch sie bestrebt sind reine Existenz darzustellen; auch sie denken in Zuständen.

Wenn in der vorhergehenden Abhandlung über die Funktion der Handlung in den poetischen Künsten unterschieden wurde zwischen Geschehnissen, in denen Schicksal ist, weil das Eine sich zwingend aus dem Andern ergibt, und Handlungen willkürlicher Art, so ist auch vor Werken der bildenden Kunst zu prüfen, ob die dargestellte Existenz notwendig oder willkürlich erscheint, ob sie wahr oder unwahr ist. Existenz darf nicht gleichgesetzt werden mit der zufälligen Erscheinung. Das Begehren aller echten Kunst war von je, die Erscheinung ihrer Zufälligkeit zu entkleiden, ihre Struktur einzusehen, das Lebensgesetz durchschimmern und

im Einmaligen das Allmalige aufglänzen zu lassen. Doch will die Kunst es nicht durch begriffliche Verallgemeinerungen schulmäßig tun, sondern intuitiv nachschöpferisch. Der begabte Bildhauer oder Maler stellt auch die nicht handelnde Existenz nicht passiv dar, sie ist ihm Abbild einer unsichtbaren Aktivität, des Willens der Natur. Handelt das Zeitgefühl, so entstehen Bewegungsfolgen, handelt das Raumgefühl, so entsteht ein Sein voller Lebenskraft, Willen, Wachstumslust und Fülle. In diesem Sinne ist jedes Raumkunstwerk eine Paraphrase über Baugesetze der Welt: diese Gesetze kommen im Kunstwerk zur Selbstbetrachtung und Selbsterkenntnis. Ajax erregte die Vorstellung von siegender Kraft, wenn er kämpfte – das ist zeitlich dramatisch gesehen; Achill erregte dieselbe Vorstellung schon, wenn er nur ruhig dastand – das ist räumlich existentiell gesehen. Es muß die Erscheinung, die das Existentielle zum Ausdruck bringt, so stark übertragen werden, daß jede optische Täuschung aufhört. Hier setzt das Leben der Form ein; der Künstler schildert nicht imitativ die zufällige Erscheinung, er schmuggelt nichts Poetisches ein, und er entlehnt auch nicht von andern Künstlern unselbständig die Form. Die entscheidende Tat der Phantasie besteht darin, daß sich ihm die Kunstform offenbart, mit deren Hilfe der Baumeister der Natur dem Betrachter sichtbar wird.

Wie weit die alten Meister davon entfernt waren im Betrachter jene Spannung zu erzeugen, die dem Zeitablauf eigen ist, beweist manches Legendenbild. Man erblickt auf derselben Bildtafel mehrere, zeitlich

getrennte Stationen der Legende vereinigt, dergestalt daß Maria mit dem Kinde groß im Vordergrund thront, während im Mittel- und Hintergrund kleiner die Verkündigung, die Begegnung mit Elisabeth und die Geburt dargestellt sind: das zeitliche Nacheinander ist naiv zu einem Nebeneinander gemacht, wobei auf Illusion völlig verzichtet ist. Dem Bedürfnis nach Illusion gibt ein um Jahrhunderte später gemaltes Bild, etwa ein Frauenraub von Peter Paul Rubens, viel mehr nach. Doch bleibt auch in diesem Fall das Illusionistische noch ganz räumlich. Die Dargestellten handeln leidenschaftlich und aufgeregt, die Männer greifen derb zu, die Frauen wehren sich und die erschreckten Pferde steigen; der Augenblick ist voller Dramatik, und doch ist der Betrachter am Ausgang in keiner Weise interessiert. Die Begebenheit ist bildlich zum Stehen gekommen, der Maler wollte nicht Handlung zeigen, sondern Bewegtheit der Formen in einem bestimmten Augenblick einer Begebenheit, im „fruchtbaren Moment“ dieser Begebenheit, wie Lessing es genannt hat. Sein Bild ist eine Arabeske der Lebenskraft geworden, eine Verewigung des Jetzt und Hier: etwas, das in einer solchen Situation sich stets formal ähnlich abspielt, ist auf einen Nenner gebracht. In dieser Weise wird bei Rubens ein Schlachtgetümmel zu einem Jubel von Farbe und Linie, von Hell und Dunkel. Es ließe sich das Wort aus Wagners „Parsival“ zitieren: „Du siehst mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“. Grundsätzlich anders ist es in einem dritten Beispiel, das ebenfalls für viele dasteht. Es gibt ein Bild von Max Klinger – es ist in seinem

Lebenswerk vereinzelt –, das schildert, wie in der römischen Campagna ein Ausflügler, den Revolver in der Hand, vor einer hohen Mauer steht, die sich durch das Bild zieht. Um ihn her, so daß er nicht entfliehen kann, lungern in einiger Entfernung drei Wegelagerer, die ihn berauben wollen. Der eine hält einen Stein wurfbereit in der Hand, ein anderer hebt eben einen Stein auf. Der Betrachter wird angehalten zu denken: wie wird dieses ausgehen? werden die Banditen obsiegen oder der Bedrohte? Die gewaltsam aufgeworfene Frage wird aber nicht beantwortet. Ein Wunsch nach Entwicklung wird erregt, doch kann er nicht befriedigt werden, weil eine gemalte Erzählung nicht vom Fleck rückt. Und dieses läßt den Betrachter nicht nur unbefriedigt, sondern quält ihn. Bezeichnend ist, daß die Art der Malerei von dem peinlichen Motiv nicht ablenken kann, denn sie muß realistisch erläuternd und „wahrheitsgetreu“ sein, um den Vorgang sinnfällig machen zu können, sie dient, kann nicht groß formend sein und darum nicht Existenz veranschaulichen. Es *könnte* alles einmal zufällig so sein, doch es *muß* nicht gesetzlich so sein. Erträglich wäre ein solches Motiv nur als Illustration, die einem Text dient; doch müßte in diesem Fall selbst das Illustrative mehr übertragen und weniger ausführlich behandelt sein.

Ausdrucksvoll gerät die Form dem Künstler nur, wenn die Erscheinung an sich ihn vorher betroffen machte, wenn das Anschauen zur Erleuchtung wurde. Um Gottnatur zu fühlen, muß der Künstler durch alles nur Zivilisatorische, Geschichtliche, Kostümliche, Modische und Anek-

dotische hindurchblicken auf das Elementare. Nur so findet er dann auch den natürlichen Anschluß zu den wahrhaft kreativen Vorgängern; es kommt lebendige Überlieferung in seine Form. Denn alle, die mit treuem Bemühen das Existentielle suchen, sind eines Geistes. Kunstwerke wirken neuartig und hängen doch organisch mit andern Meisterwerken zusammen, wenn sie spontan entstehen, gleichviel ob der Arbeitsprozeß schnell oder langsam vonstatten geht. Nur so gewinnen sie eine Richtigkeit, die dauernd überzeugt. In zweiter Linie erst ist wichtig, welchen Charakter die Form hat, ob sie heroisch monumental oder heiter und leicht gewählt wird. Der Formcharakter hängt vom Temperament ab. Wesentlich ist, daß die gewählte Form der Anschauung alles Verwandte einschließt, daß in ihr alles Ähnliche enthalten ist, daß ein Stehender das Stehen, ein Sitzender das Sitzen veranschaulicht, daß die Mutter mütterlich, die Blüte blumig, der Stein steinig, das Tageslicht sonnenhaft, die Luft atmosphärisch gebildet wird, und daß das einzelne Existentielle dann zu Gesamtexistenzen zusammenwächst, in denen jeder Lebenszug seinen bestimmten, ihm naturgemäß zukommenden Platz einnimmt.

Es wurde gesagt, daß eine Gestaltung dieser Art nur durch die reine Form ermöglicht wird. Dieses bedarf einer Erläuterung. Denn nicht selten befremdet die Form zunächst, sie scheint den Zugang zum Kunstwerk mehr zu versperren als ihn zu öffnen. Und selbst wohlmeinende Unterweisung ändert daran nicht viel. Am unverständlichsten aber ist die Stilform.

Die historischen Stilformen, die Zeiten und Länder hart voneinander trennen, sind einander so unähnlich, ja sie sind sich scheinbar so feindlich gesinnt, daß der naive Betrachter hilflos zunächst ihnen gegenübersteht. Von der historischen Stilform geht er aus, weil sie das in die Augen Springende, das auffällig Unterscheidende ist, weil er in Schule und Hochschule angehalten worden ist, sich mit den Stilmerkmalen zu beschäftigen. Über das Stilphänomen kommt er um so schwerer hinaus, weil selbst seine Lehrer – namhafte Kunstgelehrte zuweilen – dazu nicht imstande waren. Viele bleiben dauernd in den Stilbegriffen stecken, eben weil der Stil etwas eminent Geschichtliches ist, und weil die Menschen sich lieber an etwas greifbar Historisches halten, das lehr- und lernbar ist, als an das ungreifbar Künstlerische. Jeder Stil kann studiert werden, von seiten der ihm eng verbundenen Geistesgeschichte und von seiten des technisch Formalen, er kann aus sozialen Bedürfnissen profaner und sakraler Art erklärt werden, sein Beginn, sein Ablauf und Ende sind nachweisbar, und die historischen Daten sind merkbar. Jedem Stil ist eine besondere Seh- und Denkform eigen, jeder ist einer eigenen Sprache vergleichbar, und, wie diese, ist auch der Stil das Organ einer Weltansicht. Sprachen lassen sich erforschen, sie können wissenschaftlich verglichen, es können gemeinsame Wortwurzeln gesucht und gefunden werden. Den Laien aber fördert dieses alles nicht, wenn er Kunstwerke und ihren Wert lebendig verstehen will. Seine eigene Sprache beherrscht er, jede fremde muß er mühsam lernen. So sind ihm auch die

Stile zunächst fremde Sprachen mit scheinbar sinnlosen Schriftzeichen. Kennt er sie aber schließlich, so hat er damit keineswegs auch ein sicheres Urteil über Wert und Unwert. Wie eine Sprache an sich nicht Poesie ist, so ist Stil an sich nicht Kunst. Der Dichter könnte freilich ohne eine Sprache, in die er hineingeboren wird, nicht dichten, und der bildende Künstler wäre ratlos ohne einen Zeitstil. Obwohl es so ist, und obwohl dort der Dichter, hier der Künstler an dem, was sie vorfinden, weiterbilden, macht die Sprache nicht den Dichter und der Stil nicht den Künstler. Jede Kultur prägt als Abbild ihres Willens eine eigene Stilform; dennoch sind Stilformen nicht zwangsläufig Kunstformen. Beides kann untrennbar sein, doch können charakteristische Stilformen vom Künstlerischen auch nur obenhin berührt sein. Nicht nur die faden Stilmachungen des neunzehnten Jahrhunderts beweisen es, sondern auch Werke der Gotik, der Renaissance usw., die unverkennbar den Charakter ihrer Entstehungszeit haben, als Kunstwerke jedoch unbeträchtlich sind. Ein allverbindlicher Zeitstil ist die Denkform einer Epoche und einer großen Gemeinschaft, ist der sichtbare Niederschlag einer umfassenden Weltanschauung, er ruht auf lebendig sich erneuernden Konventionen, seine Formeneinheit beweist eine unbeirrbar Einstellung zum Wirklichen und Übersinnlichen, er ist der Allgemeinbegriff für einen Komplex von Kulturformen, die für längere Zeit und einen weiteren Umkreis gültig sind: Unsterblichkeit aber ist ihm eben darum nicht eigen, oder doch nur als geschichtliche Erinnerung. Jede Stilform ist

zeitgebunden und schließt andere Stilformen etwa so aus, wie eine Sprache die andere. Unsterblich, das heißt ewig aktuell, wird die Stilform erst, wenn noch eine andere Art von Form hinzukommt. Diese aber kann allein geschaffen werden von der genialen Persönlichkeit. Der Stil bestimmt, in welcher Sprache eine Aussage gemacht wird, ja er ermöglicht erst die Aussage, die Verständigung; die individuell geschaffene Kunstform dagegen bestimmt den Wert, das Gewicht und die Wahrheit der Aussage. Ein griechisches, gotisches oder barockes Meisterwerk hat das Meisterhafte nicht um des Griechischen, Gotischen und Barocken willen, sondern kraft jener Form, die dem persönlichen Talent gegeben ist. Das Individuelle siegt hier über das Historische, es offenbart eine andere Sprache, die zu allen Zeiten, von allen Völkern verstanden wird, auch wenn sie von einem determinierten Zeitstil den Ausgang genommen hat. Das Talent erst macht das Zeitliche zu einem Überzeitlichen, weil es mit der historischen Stilform den prophetischen Sinn verbindet.

In der Jugend wird nicht leicht die Einsicht erworben, in welcher Weise historische Stilformen in diesem Übergeordneten aufgehen. Wer aber zur Erkenntnis kommt, ist wie von einer Erleuchtung geblendet, wenn er durch alle Stilgewänder wie durch ein Transparentes blicken lernt und darunter den atmenden Körper des Lebens, zugleich aber auch das Baugesetz dieses Lebens, wenn er das Existentielle sieht. Wo große Kunst entsteht, da wird das Stilgewand gelüftet.

Der in das Individuum gepflanzte Trieb, künstlerisch

zu bilden, den wir Begabung, Talent oder Genie nennen, ist eine Grundtatsache, wie die Liebe eine ist, er ist mit der Menschheit geboren und wird erst mit ihr sterben; er offenbart sich vielfältig, bleibt aber immer er selbst. Sein Begehren, seine Fähigkeit, Kunstwerke von langer, ja von ewiger Dauer zu bilden, führt dazu, daß das Klassische der Vergangenheit zu etwas immer wieder Aktuellem wird und daß alles Meisterhafte einer Gegenwart sofort klassisch erscheint. Das rein Künstlerische ist ausdauernd, weil es das ewig Menschliche darstellt. Es bedarf der zeitgebundenen Stilform, um überhaupt beginnen zu können, doch macht es sich von ihrem Zwang dann frei und greift über die Zeiten hinweg. Die italienische Renaissance verachtete die ihr vorgegangene Gotik; Raffael und Stephan Lochner aber reichen sich brüderlich die Hände. Romanik und Griechentum waren grundverschiedene Stilwelten; dennoch gehören die großen griechischen Bildhauer und die deutschen des dreizehnten Jahrhunderts derselben Familie an. Die vierzehnhundert Jahre vor Christi Geburt in Amarna modellierten ägyptischen Bildnisköpfe sind dem Besten verwandt, was die westeuropäische Porträtskulptur im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert geschaffen hat. Die Vergleiche ließen sich fortsetzen; alle würden beweisen, daß das künstlerisch Entscheidende vom geschichtlich Stilistischen im Kern unabhängig bleibt. Ein Liebespaar, das vor zwölfhundert Jahren in Persien lebte, ein anderes, dessen Heimat vor zweitausend Jahren China war, ein drittes aus einer deutschen Stadt des Mittelalters und ein viertes, das mit uns jung

war – diese vier Paare haben in ganz verschiedenen Idiomen ihre Zärtlichkeiten gesagt, eines hätte das andere in keiner Weise verstehen können, sie redeten in verschiedenen „Stilen“; *was* sie jedoch sagten, die Liebesempfindungen, die sie äußerten und deren Sprechmelodien waren sich überall ähnlich, das rein Menschliche stimmte überein, wie immer auch die Ausdrucksform gewählt werden mußte. Dieses „ewig Eine“ ist Gegenstand des Meisterwerks in der Kunst. Es ist ebenfalls Sprache, jedoch eine höchst persönliche Universal-*sprache*, die alle Idiome benützt, in keinem aber aufgeht; es ist auch ein Stil: spontanes Gefühl, unmittelbar geformt. Von dieser Form empfängt das Kunstwerk seinen bleibenden Wert, sie ist es, die das Meisterwerk den Meisterwerken zugesellt.

Damit ist nicht gesagt, die historische Stilform und die ihr übergeordnete reine Kunstform verhielten sich feindlich zueinander. Will der Künstler lebendig schaffen, so muß er von seiner Zeit sein und seine Muttersprache reden. Nur so gewinnt er Unmittelbarkeit. Zunächst muß er vom Augenblick und von der Umwelt einer Gegenwart ganz erfüllt sein. Wie es zu verstehen ist, sagt ein Wort Goethes über Shakespeares „Julius Cäsar“. Es heißt dort, der englische Dichter hätte in den Volksszenen dieses Dramas echte Engländer geschaffen; weil es aber echte Engländer seien, so wären es auch echte Menschen, und eben darum auch echte Römer. „Echte Römer“ lassen sich nur schildern, wenn die Umwelt Modelle herleiht. Zu dieser Umwelt, die den Künstler das Leben mit zudringlicher Kraft fühlen läßt,

gehört aber auch der Zeitstil, denn er enthält das Verhältnis der Zeit zum Formproblem. Ohne ihn würde der Künstler in der Luft hängen. Ist der Stil also nicht alles, so ist er doch viel. Nicht zufällig gibt es ganze Geschlechter von Meistern nur dort, wo ein Zeitstil von vornherein Übereinkunft schafft. Der Stil macht nicht die Meister, doch nimmt er ihnen viel vorbereitende Arbeit ab, so daß sie nicht ganz unten zu beginnen brauchen. Zuerst leitet der Zeitstil das Talent, zuletzt leitet das Talent den Stil. Frans Hals, Rubens oder Lionardo gehörten zu den freiesten Geistern, die jemals lebten; dennoch verkörpert Frans Hals vollkommen den bürgerlichen Naturalismus Hollands, nichts kann barocker sein als Rubens, und niemand repräsentiert den Stil der italienischen Renaissance besser als Lionardo. So macht das Genie die historische Stilidee erst wahrhaft mit sich selbst bekannt. In ihrem Nebeneinander bringen Dürer und Holbein die Spannweite der deutschen Renaissance lebendig zur Anschauung, und was die Gotik eigentlich war, haben erst die großen Dombaumeister gezeigt.

Den Wert erkennt nur, wer selbständig werten kann. Dieses Vermögen aber kann weder schulmäßig erworben noch ausgeübt werden; der reine Kunstwert kann nicht einmal deutlich gezeigt, in keiner Weise jedoch bewiesen und gelehrt werden. Viele Kenntnisse zu haben ist immer gut; von zwei gleich Begabten wird der sicherer urteilen, der am meisten weiß; im letzten aber steht alles Wissen im Dienst der Intuition und des lebendigen Instinkts. Das Werten ist, trotz aller vorausgehenden Studien, ein spontaner Vorgang, es hängt nicht zu-

letzt ab von einem ununterbrochenen Training der Sinneswahrnehmung, er beruht weitgehend auf der autonomen Klugheit der Sinne. Ein Beispiel mag dieses kurz erläutern; der Leser wird es nach eigenen Erfahrungen auf eigene Erlebnisse übertragen können.

Auf dem Hof steht ein junger Schornsteinfegergehilfe, ein schlanker, bartloser Mann mit glatt anliegendem, hellem Haar und leicht angerußtem Gesicht; bekleidet ist er mit dem bekannten geschwärzten Leinengewand, Kreuzbesen, Bürste und Senkkugel sind um den Nacken gelegt. Ich sitze mit einem Besucher am Fenster und, beide sagen wir wie aus einem Munde: „*Manet!*“ Mit diesem Wort verstehen wir uns; wir brauchten nichts hinzuzufügen, wenn nicht wie von selbst die Frage jetzt auftauchte: wie kam diese Assoziation so spontan zustande?

Manet, der große französische Maler, hat nie einen Schornsteinfeger gemalt. Das Motiv hat mit seiner Kunst also nichts zu tun. Einzelgestalten, männliche und weibliche, hat er freilich gemalt und sie in einen unbestimmten graubraunen Raum gestellt; doch hat keine dieser Gestalten Ähnlichkeit mit dem schwarzen Mann draußen. Erinnert uns an Manets Figurenbilder vielleicht die durch die um die Schultern gelegten Werkzeuge monumental erscheinende Silhouette? Oder ist es das im hellen, diffusen Licht wunderbar tonreich anmutende Schwarz des Arbeitsgewandes? Es könnte von fern an das Bildnis des schwarzgekleideten Schauspielers Faure als Hamlet denken lassen. Beides mag mitspre-

chen, beantwortet aber nicht die entscheidende Frage: warum läßt sich an keinen andern Maler denken als nur an Manet? Es müssen Elemente betont sein, die – ins Künstlerische übertragen – nur der Malerei Manets eigentümlich sind. Offenbar begünstigt der Beruf, der mit dem Ruß der Schornsteine die Gestalt draußen gewaltsam auf Helldunkel abgestimmt und eine exemplarische Vereinfachung hergestellt hat, die Anschauung dieser Elemente. Gut; selbst aber, wenn festgestellt werden kann, daß die vom Beruf gewissermaßen vorgenommene Stilisierung der Kontraste an Manets Darstellungsart denken läßt, ist das Geheimnis dieses Gleichklanges von Naturerscheinung und Bilderinnerungen nicht erklärt. Was Manets Kunst in ihrer Art einzig gemacht hat, ist eine geniale Fähigkeit, alle Erscheinungen naiv, selbstverständlich und unforciert zu sehen, mit breiten Tonflächen das Leben nachzukomponieren, auf Akribie zu verzichten und in der natürlichsten Weise Ganzheiten zu sehen, es ist die Fähigkeit, der vielfältigen Erscheinung malerisch Einfalt zu verleihen. Die Gesichtsfarbe, das Haar, das Gewand: das ergibt immer einen fast primitiven Dreiklang. Doch brutalisiert diese Primitivität nicht, sie stilisiert nicht summarisch; im Gegenteil, sie verfeinert und scheint Geheimnisse zu lüften. Auch daran erinnert die Gestalt des Schornsteinfegers. Es ist, als sei bei ihm alles Detail, alles Unwesentliche eingeschwärzt, damit das malerisch Wesentliche deutlicher und herzhafter spreche, als seien mit Fleiß die Kontraste der Erscheinung schlagend herausgearbeitet, als sei alles kunstvoll auf ein paar eindruck-

volle Gegensätze und damit zugleich auf einen volltönenden Akkord gebracht worden.

Manet hat an Grundempfindungen des Sehens gerührt; er hat den Menschen eine neue Sehform zum Bewußtsein gebracht, ein neues Erlebnis des Sehens. In diesem Sinne ist es gemeint, wenn Manets Malerei *naïf*, in ihrer Art klassisch und das Gegenteil von „sentimentalisch“ genannt wird. Eine Grundtatsache des Sehens hat er malend realisiert; seine Bilder sind darum wie Elementarereignisse. Es gibt nicht viele Maler, von denen man solches sagen kann. Die von ihm schöpferisch entdeckte Sehform ist zudem ganz von unserer Zeit – noch immer; sie konnte erst ins Bewußtsein dringen, als der Sinn für das Licht, für das Leben des Lichts erwachte und aller Romantik entkleidet wurde. Der große Rembrandt dirigierte das Licht genial auf seiner Zauberbühne der dramatischen Lebensidee; der nicht minder geniale Frans Hals blieb im geschlossenen Innenraum. Manet nahm dem Licht sowohl das Blendende und Grelle wie das Verdämmernde und farbig Irisierende. In seiner Malerei ist die Klarheit des Tages. Er ging malend nicht vom Dunkeln ins Helle, sondern vom Hellen ins Dunkle; und auch das Dunkle war ihm noch Licht und Farbe. Bei den alten Meistern diente das Licht den Körpern; bei Manet dienen die Körper dem Licht. Und ebenso erscheint nun draußen der Schornsteinfeger: es sieht aus, als sei er nur da, um lichtumflossene Existenz zu manifestieren.

Es kommt auf einen Klang hinaus. Der Klang, den wir Manets Kunst nennen, ist geschaffen worden, als

ein objektives Gesetz des Sehens in einem subjektiven Talent ein für allemal zum Bewußtsein erwachte. Wo immer ein solcher Vorgang im Künstlerischen sichtbar wird, wo Notwendigkeit und Freiheit eines werden, da klingt es harmonisch und melodisch auf. Wer diesen Klang vernimmt, zuerst vor den Kunstwerken und in der Folge auch vor Naturerscheinungen, der erfaßt ein Gesetz menschlicher Empfindung und das Wesen eines Künstlers zugleich; es zeigt dieser Klang die Geburt oder Wiedergeburt einer Wahrheit an, in ihm wird das Allgemeine persönlich und das Persönliche allgemein. Das Einmalige nimmt den Charakter des Dauernden an. In dem Fall, der uns beschäftigt, kommt es also wieder einmal auf das vielzitierte Wort Dürers hinaus: auch die Kunst Manets steckte in der Natur, es kam für ihn und es kommt für uns nun, nachdem wir Manet kennen, darauf an, sie aus der Natur herauszureißen. Sagten wir beim Anblick des Schornsteinfegers „Manet“, so meinten wir nicht nur den Maler und sein Lebenswerk, sondern auch jenen geheimnisvollen Lebenspunkt, in dem sich zwei Linien geschnitten haben: eine Linie des Naturwillens und die Linie einer menschlichen Vorstellung. Wobei Erkenntnis dann als Offenbarung aufflamte.

Erlebnisse dieser Art sind nicht selten, wenn wir lernen, darauf zu achten. Wenige wissen, wie klug unsere Sinne sind. Aus einem offenen Fenster kommen die Töne eines Klaviers. Im Vorbeigehen ist nicht zu kontrollieren, was gespielt wird; es ist keine Melodie zu erkennen, nur ein paar Akkorde reihen sich anein-

ander. Dennoch sagt man spontan: Beethoven. Kein anderer als er hat diese Akkordfolge. Anders ausgedrückt: nur er offenbart mit persönlichen Akkordfolgen Empfindungen, die allen das Herz bewegen, weil jeder etwas heimlich längst Gewußtes, aber nur dunkel im Innern sich Bewegendes heraushört. Es ist dasselbe Erlebnis vom andern Ausgangspunkt, von der Kunst her. In den Klängen dieser sterblichen Seele schwang die unsterbliche Seele der Menschheit. Das Talent als Mittler. Es verwandelt Leben, das sich nicht denken läßt, in schöne Form; die Form aber verwandelt sich dem Hörenden oder Schauenden wieder rückwärts in Leben.

So offenbart sich das Ewige den Menschen in jeder Minute und in jeglicher Gestalt. Wer Ohren hat, zu hören, der höre, und wer Augen hat, zu sehen, der sehe!

\*

Der Baukünstler sucht das, was Existenz genannt wurde, nicht mittelbar auf dem Weg über die Erscheinungen, sondern unmittelbar. Malerei und Skulptur gewinnen Urbilder der Existenz durch Anschauung der Natur, die Baukunst gewinnt sie durch Anschauung der reinen Kraft. Zu den bildenden Künsten steht die Baukunst in einem Verhältnis, wie die Musik zur Poesie: sowohl Baukunst wie Musik ruhen auf Mathematik. Die Baukunst erschafft Körper aus dem Körperlosen, ihre Formen sind Raumvorstellungen; sie umkleidet Bedürfnisse mit Mauern und motivierenden Formen. Nicht profane Bedürfnisse, sondern vergeistigte soziale Bedürfnisse, die einen kultartigen Charakter haben und

nur durch symbolisch erhöhende, rein darstellende Formen ausgedrückt werden können. In solchen Formen, die höhere Zweckmäßigkeit veranschaulichen, wird die Kraft an sich zu Gleichnissen der Existenz. Die Baukunst versinnlicht und versinnbildlicht Grunderlebnisse der Schwerkraft, sie stellt das Lasten dar und das Tragen, das Gespannte und Strebende, Gleichgewicht und Festigkeit. Sie tut es mit Hilfe verhältnismäßig weniger Formen; diese jedoch sind endgültige Destillate. Die Säule, das Gesims des antiken Tempels, der gotische Pfeiler, der Rund- und Spitzbogen: solche Kunstformen sind wie Gleichungen für Kraftgesetze, es sind transformierte mathematische Rechnungen, die auf dem Wege durch die Phantasie des Künstlers zu Schönheiten werden. Kausalität als reine Form, räumlich anschaulich gemacht. Die Baukunst zeigt, wie sich Innenräume aus Luftwürfeln, Luftzylindern und andern kubischen Gebilden harmonikaler Art aufbauen; sie belebt das Mathematische, bestimmt das Verhältnisleben der Teile nach einer inneren Harmonielehre, und stellt so eine neue Wirklichkeit her, die kaum weniger existent ist als die Wirklichkeiten der Natur.

Das verhüllt Aktive in den Künsten des Raums liegt also in der Veranschaulichung jener Existenz, deren Inneres ein Äußeres, deren Äußeres ein Inneres ist, und von der das Gothewort gilt: „Natur hat weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einem Male“. Wird das Zeitgefühl künstlerisch aktiviert, so denkt es in Begebenheiten, will das Raumgefühl künstlerisch aktiv sein, so stellt es das Sein an sich dar, in Reihen von Ein-

drücken, die ebenfalls „ineinander gegründet sind“. Gewiß ist im Ursprung der Kunsttrieb derselbe in allen Künsten; soll er jedoch realisiert werden, so muß sich der Künstler unzweideutig entscheiden für Formen der Zeit oder des Raums. Vermischt er beides, so ist der Boden verlassen, auf dem allein Klassisches entstehen kann. Darum ist auch das sogenannte Gesamtkunstwerk aus Musik, Poesie und bildenden Künsten ein Unding. Niemals und nirgends können alle Künste gleichwertig beteiligt sein; eine Kunst muß immer vorherrschen, und folgerichtig müssen die andern ihr darum dienen. Innerhalb der bildenden Kunst gibt es zwar ein Gesamtkunstwerk aus Architektur, Skulptur und Malerei, worüber die Baukunst herrscht – die Gotik und der Barock erbringen den Beweis –; doch gab es nie, selbst nicht auf dem Theater, ein Gesamtkunstwerk, woran die Künste der Zeit und des Raums den gleichen Anteil gehabt hätten. Bezeichnend ist es, daß überhaupt nur die Künste, die F. Th. Vischer die „anhängenden“ nennt, sowohl zeitlich wie räumlich orientiert sind: der Tanz, die Schauspielkunst und die Gesangskunst der Oper. Diese Künste, aber auch nur sie, interpretieren zugleich Musikalisches oder Poetisches und Plastisch-Malerisches. Eben darum aber geht ihnen auch die letzte und höchste, das heißt die entscheidende Freiheit ab, ihre Aufgaben liegen buchstäblich im Interpretieren, sie wählen nicht selbstherrlich die Stoffe und bedingt auch nur die Form. Der Tänzer, der Schauspieler, der Sänger: sie alle sind von körperlichen Eigenschaften abhängig. Diese machen bei ihnen recht eigentlich das Talent aus,

der Tänzer arbeitet mit seinem ganzen Körper, der Sänger mit seiner Stimme, der Schauspieler mit beidem; eben darum aber können sie im Geistigen nicht unumschränkt schalten und walten, ihre Gaben sind physisch determiniert, sie sind höchst empfindliche und eben darum unsichere, vielen Schwankungen ausgesetzte Instrumente. Gleicherweise sind sie abhängig von einer gegebenen Musik, von einem vorhandenen Dichtwerk oder von beidem zugleich: sie realisieren sinnlich ein schon vorhandenes rein Geistiges, sie übertragen ein bereits Übertragenes. Nur Reproduzierende vermögen das Zeitliche und Räumliche künstlerisch zu vereinigen. Die absolute geistige Schöpferkraft ist solcher Bedingtheit entrückt.

Es ist nun so, daß Tanz, Gesang und Mimus jeder Kultur von jeher voraufgingen, und daß in ihnen alle Künste des Raumes und der Zeit, deren selbständige Ausbildung zum Meisterhaften ein Kennzeichen von Kultur ist, embryonisch enthalten waren. Und es ist so, daß Spätzeiten, die der Meisterwerke nicht länger fähig sind, dem Tanz und dem Mimus, dem Reproduzierenden und einem Spiel mit dem erhabenen Spiel der großen Kunst zuneigen. Überfeinerte Zivilisation berührt sich in diesem Sinne wieder mit dem Barbarischen, das Ende mit dem Anfang. Es schließt sich ein Kreislauf. Wie sich aus einer Halbkunst die Künste einst zum Meisterhaften entwickelten, so kehren sie am Ende zur Halbkunst zurück.

## HALBKUNST

„Was aber schön ist,  
selig scheint es in ihm selbst.“

Möricke

Die vorige Abhandlung über „Halbkunst“ hat, eine Erläuterung. Als der Verfasser das Wort mit Bezug auf künstlerische Bestrebungen der Gegenwart vor einigen Jahren benutzte („Der neue Mensch“, Im Insel Verlag 1932), wurde ihm widersprochen und er wurde gefragt: was ist Halbkunst? Sogar ein Ton von Geiztheit schwang mit. Diese Empfindlichkeit ist so zu verstehen, daß kein Geschlecht sich für immer halten mag als irgendein früheres, je daß es sich reicher fühlen will, weil es alles Vorausgegangene kennt und damit auch zu besitzen glaubt. Wer den Zeitgenossen sagt, sie dürften nicht hoffen, die klassische Höhe ihrer Vorfahren zu halten oder aufs neue zu erreichen, gilt als Defakist; keiner will vom Niedergang wissen. In erster Linie glaubt jede Jugend, mit ihr beglücke es eigentlich erst, ihr sei es vorbehalten die Erfüllung zu bringen, und es sei – wie Goethe es ausgedrückt hat – der Schöpfungsakt mit ihrem Geburtsakt zusammen. Es ist ein Selbsterhaltungstrieb, der spricht. Der Denker, der Erkennende aber, setzt das eigene Schicksal hinten an, er sucht die Wahrheit und liebt sie, auch wenn sie schmerzlich ist.

Was also ist Halbkunst? Es gibt zweierlei Arten. Die erste Art ist in der Ökonomie des Künstlerischen selbst begründet, sie entsteht organisch überall, wo künstlerisch hochwertig gearbeitet wird. Die zweite Art dagegen ist eine Alterserscheinung aller Kulturen. Beide



Die vorige Abhandlung schließt mit dem Worte „Halbkunst“. Dieser Ausdruck fordert, wie Erfahrung gelehrt hat, eine Erläuterung. Als der Verfasser das Wort mit Bezug auf künstlerische Bestrebungen der Gegenwart vor einigen Jahren benützte („Der neue Mensch“, Im Insel Verlag 1932), wurde ihm widersprochen und er wurde gefragt: was ist Halbkunst? Sogar ein Ton von Gereiztheit schwang mit. Diese Empfindlichkeit ist so zu verstehen, daß kein Geschlecht sich für ärmer halten mag als irgendein früheres, ja daß es sich reicher wähnen will, weil es alles Vorausgegangene kennt und damit auch zu besitzen glaubt. Wer den Zeitgenossen sagt, sie dürften nicht hoffen, die klassische Höhe ihrer Vorfahren zu halten oder aufs neue zu erreichen, gilt als Defaitist; keiner will vom Niedergang hören. In erster Linie glaubt jede Jugend, mit ihr begänne es eigentlich erst, ihr sei es vorbehalten die Erfüllung zu bringen, und es fiele – wie Goethe es ausgedrückt hat – der Schöpfungstag mit ihrem Geburtstag zusammen. Es ist ein Selbsterhaltungstrieb, der so spricht. Der Denker, der Erkennende aber, setzt das eigene Schicksal hintenan, er sucht die Wahrheit und liebt sie, auch wenn sie schmerzlich ist.

Was also ist Halbkunst? Es gibt zweierlei Arten. Die erste Art ist in der Ökonomie des Künstlerischen selbst begründet, sie entsteht organisch überall, wo künstlerisch hochwertig gearbeitet wird. Die zweite Art dagegen ist eine Alterserscheinung aller Kulturen. Beide

Arten sind reinlich voneinander zu scheiden, wo Schlüsse gezogen werden sollen. Dort ist Halbkunst etwas der reinen und großen Kunst natürlich Anhängendes, hier beruht sie auf Erschöpfung der Kunstkraft, dort ist sie nur ein Teil und will nicht mehr sein, hier tritt sie anspruchsvoll als ein Ganzes auf; dort ist mit dem Wort in keiner Weise ein Schimpf verbunden, hier stellt sich ungewollt Geringschätzung ein.

Was Halbkunst unter der Oberherrschaft einer schöpferischen Formkraft bedeutet, hat man vor Augen, wenn an Arbeiten der Volkskunst gedacht wird, an jene Gebilde, die handwerklich und amateurhaft zugleich, die bäuerlich-kleinstädtisch auf Nebenwegen der großen Kulturen entstanden sind und die sich zur Bildungssprache der Kunst verhalten wie Dialektdichtungen zur hohen Poesie. In der Bildenden Kunst gehören hierher die Volkstrachten, die reichen Hochzeitskronen und Erntekränze, aber auch die dörflichen Holzarchitekturen und Bauernmöbel mit ihren ungeschickt ausdrucksvollen Schnitzereien, die hausgewebten Stoffe, die Erzeugnisse der Haustöpferei, die traditionellen Schmuckstücke und andere Produkte dieser Art. Sie alle haben die Eigenschaft, daß die Kunst in ihnen praktisch angewandt ist. Obwohl hier und dort viel Symbolik in die naive Schmuckfreude hineinspielt, hat jeder Gegenstand einen Gebrauchszweck, dieses Wort so verstanden, daß auch die Befolgung uralter Stammes-sitten einbegriffen wird. Ein Werk der Volkskunst ist niemals in dem Sinne zweckfrei wie ein Meisterwerk der Malerei es ist oder doch sein soll. Die Volkskunst

schließt einen Kompromiß. Auch das monumentale Bauwerk dient freilich einem Bedürfnis, sogar das sakrale Bauwerk tut es; doch ist es stets ein vergeistigtes, ja ein metaphysisches Bedürfnis von kulturartigem Charakter. Die Volkskunst dagegen dient, bei aller Symbolik, profanen Bedürfnissen oder Lebensbräuchen. Wo sie sich zumeist der reinen Kunst nähert, schmückt sie ein Fest, eine weltliche Lustbarkeit. Und diese Gebundenheit ist es, die das Werk der Volkskunst in die Region der Halbkunst verweist.

Um einer solchen Gebundenheit willen gehört auch alle Architektur von Wohnhäusern und Arbeitsstätten der Halbkunst an, wenschon die Grenzen zwischen einer praktisch angewandten und einer rein darstellenden Bauweise nicht scharf gezogen werden können. Das profane Bedürfnis kann mit dem idealisierten eng verwachsen sein: es gibt schloßartige Gebäude, die manches vom Bürgerhaus und Bürgerhäuser, die einiges noch vom Schloß haben. Das gleiche gilt von den meisten Gebilden des Kunsthandwerks. Auch sie können entschieden die reine Kunst berühren, dienen aber fast immer auch dem praktischen Gebrauch. Ein Gefäß, das ganz repräsentativ gedacht, das nur zum Augengenuß gemacht ist, kann als Kunstwerk angesprochen werden, ein anderes, das auch nützlich sein soll, gehört der Halbkunst an, auch wenn es kräftig geformt und geschmackvoll verziert ist. Denn dort herrscht die Form unumschränkt und ist unbedingt, hier dient sie noch in Teilen und muß darum bedingt sein. Aus der Idee ihrer Funktion mag die Form einer Vase, zum Beispiel einer grie-

chischen oder chinesischen, hier wie dort entstanden sein, dieses ist sogar die Voraussetzung dafür, daß die Form charaktervoll ist; der Unterschied ist jedoch, daß in einer dem täglichen Gebrauch dienenden Vase der Stoff die schöne Form nur zuläßt, daß in der repräsentativen Prunkvase dagegen die Form den Stoff völlig vernichtet, um es mit einem Wort Schillers auszudrücken. Der Gebrauchswert eines Möbels, eines Geräts wird um so bedingter, je reiner darstellend die Form ist.

In diesem Sinne ist es aller Holzarchitektur versagt, eine bestimmte Grenze des rein Künstlerischen zu überschreiten. Denn das Holzmaterial gibt nicht die gleichnishaft reine Architekturform her, die den Ausgleich vom Lasten und Tragen veranschaulicht, die das gültige Symbol eines abstrakten Kräftespiels ist. Die ganz entmaterialisierte Bauform kann nur dem Stein abgewonnen werden, das Holz hat für sie zu wenig Körper, und es ist zu viel Eigenleben in den Stämmen und Fasern. Das Holz kann die Sache selbst geben, nämlich die Konstruktion, nicht aber deren künstlerische Sinnbilder.

Überall, wo sich der profane Zweck nicht ganz überwinden läßt, kann also von einer Halbkunst gesprochen werden. Dieses verhindert nicht, daß auch ihre Wirkungen stark sein können. Es liegt sogar ein eigener Reiz in dem Kompromiß, denn er schafft das Charakteristische. Beispiele in Fülle bietet der alte Burgenbau, ja jede künstlerisch gehobene Fortifikationsarchitektur der alten Zeit. Dort ist nicht selten eine naturalistische Monumentalität entstanden, von der noch jetzt eine eigene Stimmung ausgeht. Diese ergab sich, weil das

praktisch Notwendige getan ist, weil zugleich aber auch einer Drohung, einer Kraft der Abwehr, einer Vorstellung von Uneinnehmbarkeit Ausdruck gegeben, weil also auch Seelisches wuchtig in Form übertragen worden ist. So entstand eine Schönheit, die gebrochen ist, die aber eben dadurch in einer eigenen Weise auf das Gemüt wirkt. Der Künstler muß jedoch seines Stoffes vollkommen Herr sein, um ihn bis ins Letzte vergeistigen zu können. Darum war es ein Irrtum, als man im achtzehnten Jahrhundert von einer „Gartenkunst“ sprach. Lebendige Vegetation läßt wohl Ordnung durch Vergewaltigung, sie läßt sogar summarisch eine Stilform zu, niemals aber höhere Kunstformen. Das Material verbietet es, weil es fortwuchert, weil es nicht dicht ist. Hier ließe sich scherzhaft das Wort Schillers umkehren und sagen: der Stoff (die lebendige Vegetation) vernichtet durch sein Wachstum die Form.

Im Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller wird der Prosaroman einmal ein Werk der Halbkunst genannt. Der Rigorismus dieses Urteils mag beanstandet werden; zweifellos aber ist es poetische Halbkunst, wenn die Völker in ihren vorgeschichtlichen Zeiten, ja auch später noch, Tanzlieder und Kriegsgesänge dichten, wenn zur Ausübung des Berufs gesungen wird, wenn bestimmte Arbeiten rhythmisch von Wort- und Tonbewegungen begleitet werden, oder wenn Rundgesänge erschallen. Innerhalb der Halbkunst blieben auch noch die Stegreifkomödien, die Bänkelsängerweisen, die Dialektdichtungen und die Pantomimen, so viele Elemente echter Poesie auch darin enthalten

waren; nur halbkünstlerisch waren selbst noch die mittelalterlichen Mysterienspiele in oder vor den Kirchen, aus denen später die Bauernspiele hervorgingen. Kirche und Kirmes haben sich oft berührt in den alten Weihnachts- und Osterspielen, das Sakrale schloß einen Kompromiß mit dem derb Weltlichen. In diesen und in vielen andern Fällen läßt sich von einer poetischen Volkskunst reden, und es gilt für sie dasselbe, was von der Volkskunst innerhalb der Bildenden Künste angemerkt worden ist. Überall und zu allen Zeiten ist die Kunst von einem kaum schon Geistigen benutzt worden. Es war unvermeidlich, daß es geschah, und es war gut; denn so wurde das Leben des Tages bereichert und ins Gleichnishafte erhoben. Im Boden der Volkskunst wachsen die Wurzeln der hohen Kunst. Die Krone dieses Baumes reicht dann freilich in eine höhere Sphäre hinein. Es gibt aber legitim eine angewandte Kunst auch in der Poesie. Und in der Musik. Die Tanzmusik ist in diesem Sinne angewandt, obwohl sie sich oft zum rein und edel Musikalischen erhoben hat, und ebenso ist es der Marsch, nach dessen Takt die Soldaten marschieren. Trommel und Pflife sind nur zu ertragen, wenn bestimmte Vorstellungen damit verknüpft werden. Alle Musik, die eng einer Verrichtung verbunden ist, oder die gar dazu auffordert, die nicht denkend geföhlt, sondern physisch erlebt wird, gehört zur Halbkunst. Das Kino hat uns in den letzten Jahrzehnten bekannt gemacht mit den Tänzen der Wilden. In ihnen ist alles noch eng verbunden: Trommelrhythmus, Gesang, Dichtung, Tanz und Mimus. Dieses Urzuständliche, in

dem sich die Künste einzeln noch nicht voneinander losgelöst haben, weswegen sie ihr Höchstes in keiner Weise schon leisten können, zeigt, warum alle Vorzeitkunst Halbkunst war, daß nur aus ihr aber die Künste emporwachsen und Meisterwerke schaffen konnten. Daraus geht hervor, daß es sich bei der Konstatierung dieser Halbkunst nicht um ein Wertes, nicht um Urteile über Besser oder Schlechter handelt, nicht um den Grad, sondern nur um die Art, um die Gattung. In organischer Weise steht dem rein Darstellenden der hohen Kunst in dieser Halbkunst ein noch unrein Darstellendes gegenüber. Darum läßt sich sogar darüber disputieren, ob Schauspieler, Sänger und Tänzer im höchsten Sinne Künstler genannt zu werden verdienen. Sie folgen zwar durchaus zweckfrei ihrem Talent, sind jedoch auch abhängig von Eigenschaften ihrer Körperlichkeit, worüber sie im Letzten keine Gewalt haben. Ihr Talent ist zur Hälfte physisch, es ruht in der Stimme und im Ausdrucksvermögen des Körpers, muß eben darum aber Schwächen körperlicher Art in den Kauf nehmen. Das Objekt und das Subjekt der Kunst sind in diesem Falle zu sehr eines und dasselbe.

\*

Mit diesen Beispielen ist das Gebiet der legitimen Halbkunst umrissen. Anders gestalten sich die Dinge, wo Halbkunst das Ergebnis einer erschöpften Gestaltungskraft ist. Denn dort arbeiten Kunst und Halbkunst nicht mehr friedlich, sich gegenseitig anregend, nebeneinander, sondern es zeigt die Halbkunst das Bestreben,

die hohe Kunst in sich hinein, zu sich herabzuziehen. In Zeiten hoher Kultur ist das Vorhandensein einer leistungsfähigen, vielfältigen Halbkunst ein Zeichen von Fülle und Kraft; in Spätzeiten einer sinkenden Kultur dagegen nützt sie die Ermattung aus. Wenn sich die Kultur zu weit ausbreitet und zu große Teile der Bevölkerung erfaßt, muß sie notwendig dünn und farblos werden: sie schlägt in Zivilisation um. In den Zeiten der Kraft will die Halbkunst nur bescheiden fröhlich da sein; in den Zeiten der Unkraft wird sie jedoch ehrgeizig, maßt sich Rechte an und will, obwohl sie im natürlichen Lauf der Dinge nur ein kleiner Teil ist, das Ganze sein. Dadurch geht zunächst das von Natur gesund Volkhafte ihres Wesens verloren; in der Folge aber verliert sich auch mehr und mehr der Maßstab für das, was zu tun und nicht zu tun sich für den Künstler ziemt. Diese illegitime, die Macht usurpierende Halbkunst berührt in einer eigenen Weise wieder die frühen Anfänge: die Nachkultur weist zurück auf die Vorkultur, das geschäftig Zivilisatorische nimmt Züge des Barbarischen an. Es schließt sich der Kreis: ein kulturell noch gefestigter Anfang verwendet gern Spätformen einer vorhergegangenen, überreif gestorbenen Kultur, und eine kulturell bereits in Auflösung begriffene Spätzeit, die eine zweite Kindheit ist, kehrt gern zur barbarischen Primitivität zurück und sucht dort ihre Wahltraditionen. Wird dieser historische Vorgang gesetzmäßig gesehen, so ist er dem Tadel entrückt, denn geschichtliche Notwendigkeit kann nicht zensiert werden. Welcher Lebende aber vermag dauernd einzusehen, daß

er in einer Spätzeit lebt und gegen ihre unabwendbaren Erscheinungen nicht protestieren sollte. Er mag es anstellen wie er will, er bleibt auch ein Wollender, ein das Gute und Große Wollender; und so entringt sich ihm, wie von selbst, immer wieder ein Urteil über seine Zeit. Dieses ist es, was die in einer Verfallzeit lebenden höheren Menschen zu einer gewissen Tragik verurteilt.

Angesichts des Problems der jeder Spätzeit eigentümlichen Halbkunst wird der Denker aufmerksam, den Segen der Mitte zu erkennen. Das höchste Geistige wird immer nur in einer Zeitmitte angetroffen. Eine noch ungebildete Kindheit geht ihr vorher, ein auf lange Erhaltung ängstlich bedachtes, nicht mehr kreatives Alter folgt ihr. Zu Beginn ist die Zeit noch nicht von einer hellen, klaren Adoration erfüllt, am Ende ist sie es nicht mehr; dort ist noch zu viel Notdurft zu bewältigen, als daß der Geist frei herrschen könnte, hier ist der Mensch so sehr Sieger über die Notdurft geworden, daß die Erfahrung das Feld beherrscht und den Geist im Empirischen erstickt. Frühe Völkerjugend kann das Innere noch nicht besitzen, weil das Äußere sie in Atem hält, das Volksalter aber kümmert sich nicht groß mehr um das Innere, weil das Äußere quantitativ übermäßig geworden ist. Dieser Vorgang ist historisch allgemein. Der primitive Mensch muß zunächst alles selbst tun, um aus der Wildnis eine Kulturlandschaft zu machen, ihm kommt keine Arbeitsteilung zu Hilfe; der Mensch der Spätzeit dagegen hat die Arbeitsteilung zu weit getrieben und sich dabei unnatürlich spezialisiert. Dort hat er das Ganze noch nicht, hier kann er es nicht mehr

haben. Das Ganze zu haben ist jedoch Voraussetzung alles Meisterhaften. Nur in der Mitte kann sich die Idee des Ganzen vollenden, weil nur dort ein fruchtbarer Ausgleich von Gemeinschaft und Persönlichkeit stattfindet. Heinrich Tessenow hat gezeigt, daß nur in einer Mitte auch der gute Handwerker lebt und schafft; dabei hat er auf die Extreme des Lebens in ländlicher Einsamkeit und in den Millionenstädten hingewiesen, darauf aufmerksam gemacht, daß die Gefahren, Formlosigkeiten und Unmäßigkeiten hier und dort etwas Verwandtes haben, und er hat das Leben in einer mittelgroßen Stadt als das gesündeste gepriesen. Dieser Gedanke läßt sich weiter dahin ausführen, daß alle große Kunst in Städten bescheidener Größe, in noch nicht übervölkerten doch auch nicht zu menschenarmen Ländern entstanden ist. In den Frühzeiten sind für die zweckfreie Kulturarbeit zu wenig Menschen vorhanden, in den Spätzeiten aber kommen die Massen hoch und mit ihnen die Gefahren der Massenherrschaft. Das Werden großer Kunst setzt ein Gleichgewicht von Tun und Denken voraus. Wo nun zu wenige an der Arbeit sind, überwiegt naturgemäß das Tun; wo zu viele beteiligt sind, dominiert zu sehr das Denken. Die allgemeine Reflexion lähmt dann die Initiative. Künstlerisch produktiv ist weder die hart ums Dasein ringende untere Schicht, noch die besitzende und genießende obere Schicht; produktiv im Geistigen ist die Schicht in der Mitte.

Diesem Gedankengang fügt sich das Problem der Halbkunst ungezwungen ein. Im frühesten Anfang ist noch alles Halbkunst, weil alles noch zweckhaft gemeint

ist, am Ende aber wird alles wieder Halbkunst, weil der Materialismus der Masse auch wieder ein Zweckhaftes ist. Jener primitiven Halbkunst gegenüber wäre ein absprechendes Urteil unangebracht, denn es strebt das Schlechte dem Besseren zu; vor diesen Halbkünsten einer Spätzeit läßt sich die Kritik dagegen kaum unterdrücken, denn es zieht darin das Schlechtere das Bessere herab. In der voraufgehenden Abhandlung wurde gezeigt, daß alle bildende Kunst den Willen habe, reine Existenz darzustellen. Dieses auf die Halbkunst angewandt, führt zu dem Schluß, daß alle Halbkunst, die legitim genannt werden darf, nur zur Hälfte Existenz darstellen kann, weil ihre Gegenstände zum Teil selbst noch Existenz sind und weil nichts in einer Wirklichkeit und deren Symbol sein kann –, daß die illegitime Halbkunst der Spätzeiten aber gar nicht den guten Willen hat, reine Existenz darzustellen: sie sucht vielmehr die Scheinexistenz. Wie dieses zu verstehen ist, mag in einigen Beispielen gezeigt werden.

Vor einigen Jahrzehnten kam das Wort Kitsch auf. Es soll nicht eigentlich die schlechte Kunst bezeichnen, nicht Unfähigkeit und Geschmacklosigkeit, es wird vielmehr auf Produkte angewendet, die nicht ohne künstlerische Qualität, gesinnungsmäßig jedoch verwerflich sind, weil Publikumswirkung um jeden Preis erreicht werden soll, und weil darum trüben Instinkten geschmeichelt wird. Hierdurch erscheint das Künstlerische prostituiert. Kitsch mißbraucht die Unkenntnis und Leichtgläubigkeit, er rechnet mit den menschlichen Eigenschaften, die unedel, ja niedrig sind,

um greifbarer Vorteile willen. Dieses macht ihn verächtlich. Es ist gefragt worden, ob es in der Vergangenheit nicht stets Kitsch gegeben hätte, ob er neben dem echt Künstlerischen nicht immer einherginge. Darauf ist zu antworten, daß Kitsch sich nur in Spätzeiten, aber auch immer dann einstellt, als eine Art von Fäulniserscheinung. In der europäischen Kunst des letzten Jahrtausends gab es stets neben dem Guten das Schlechte, niemals aber den Kitsch. Denn es regierten zu allen Zeiten Stilgesetze und Formkonventionen, und diese adelten selbst das nur halb Gekonnte, sie wehrten dem frechen Übergriff und dem gemeinen Mißbrauch. Unverkennbar ist dagegen, daß es Kitsch in Fülle auch am Ausgang der hellenischen und der römischen Kunst gegeben hat. Freilich stand dieser antike Kitsch ebenso hoch über dem modernen, wie die antike Kunst der modernen überlegen gewesen ist. Dem modernen Kitsch hat zudem das raffiniert Mechanische und Technische Beistand geleistet. In den Bildenden Künsten ist von ihm nicht die Photographie, in den poetischen Künsten nicht die Schnelldruckpresse zu trennen. Vorschub hat ihm auch der Umstand geleistet, daß im neunzehnten Jahrhundert die Kunst auf zwei verschiedenen Ebenen entstanden ist, daß es einerseits eine profan imitative und banal erzählende Publikumskunst gab, die auf seichte Unterhaltung, nicht auf Offenbarung ausging, und andererseits eine vom Publikum zunächst geächtete und bekämpfte Kunst um ihrer selbst willen, deren Schöpfer Beleidigungen hinnehmen und hungern mußten, in der jedoch Prophetie enthalten war. Jene

Publikumskunst stand bereits dem Kitsch nahe und wurde ihr Nährboden. Gehörte sie zu großen Teilen schon der Halbkunst an, so war der Kitsch eine Halbkunst in Reinkultur. Und das Gebiet erweiterte sich, weil die Produkte des Dilettantismus hinzukamen. Auch der Dilettantismus ist charakteristisch für Spätzeiten, er ist illegitim, blutlos und gegenstandslos gewordene Volkskunst und um so bedenklicher, als er mit naiver Unverschämtheit das eigene Niveau zum Höhenmesser für alles Künstlerische macht.

Aufschlußreich für das Wesen moderner Halbkunst sind die Darbietungen des Kinos. Der Film lebt gleicherweise vom Theatralischen wie vom Optischen, und er tut es den flüchtig Hinblickenden so ungezwungen, daß ihnen eine Synthese von Zeit- und Raumempfindungen erreicht zu sein scheint. Von vielen Seiten berührt er das Geistige: Dichtung, Schauspielkunst, Malerei, Musik, Wissenschaft und Technik; er bringt es aber nicht zu einer reinen Kunstgattung, weil keines dieser geistigen Interessen entscheidend vorherrscht. Jeder Teil möchte das Ganze sein, und eben darum gerät alles zum Halben. Die Wirkung ist breit, der Film will durch stofflichen Reichtum das vulgäre Schau- und Unterhaltungsbedürfnis befriedigen. Damit wird er vom Massengeschmack abhängig. Er beschäftigt eine mit großen Kapitalien und verwickelten Organisationen arbeitende Industrie; diese aber macht sich selber Konkurrenz, weil sie sich überbieten und eine Novität der andern auf dem Fuß folgen lassen muß. Woraus sich ein schneller Verschleiß der darstellungsfähigen Stoffe ergibt.

Am besten haben die Amerikaner die Möglichkeiten des Films erkannt. Die guten amerikanischen Filme sind reich an witzigen, amüsanten Einfällen, an begabten Einzelleistungen schauspielerischer, tänzerischer, gesanglicher oder sonstwie exzentrikerhafter Art, sie wirken durch üppige Ausstattung, durch ein schnelles Tempo und durch die Güte der photographischen Technik. Auch gestehen die Amerikaner ohne falsche Scham ein, daß es sich um einen Industriestil handelt, um geistige Markenware. Amerika hat es durch Traditionslosigkeit auch hier besser als „unser Kontinent, der alte“. Die Wirkung dieser merkwürdigen Produkte beschränkt sich zwar auf den Augenblick – wenige Filme leben länger als zwei Jahre – und ist nie frei vom Vulgären, doch ist sie spontan. Das Ganze ist ein Stück Variété und will nicht mehr sein. Ein schlecht gemachter Film berührt sich dagegen peinlich immer mit dem Kitschigen. Ist er gar ernst gemeint, so fühlt man beim Hinausgehen nicht selten eine ärgerliche Beschämung. Denn das geistige Niveau, nicht das technische, liegt fast immer tief. Es kann auch gar nicht anders sein. Die Filmhandlung wird gemeinhin Romanen oder Bühnenstücken entnommen und gewaltsam dann auf die Optik und Akustik der Filmwirkung eingerichtet. Am beliebtesten sind die Motive der Romane, weil der Roman gern viele Schauplätze des Lebens dem Leser vor Augen führt, und weil dieses eben vom Film, der hungrig nach Sichtbarkeiten ist, genutzt werden kann. Bei dieser Arbeitsweise werden zwar künstlerische Züge herübergerettet, zur befreienden Wirkung echter Kunst kommt es

jedoch nicht. Denn wie man mit dem Auto zwar langsam fahren kann, wie es aber zum Schnellfahren verführt, und wie die Schreibmaschine aus ähnlichen Gründen einer Diktiersprache Vorschub leistet, so verführt der Film dazu, alle seine mechanischen Möglichkeiten auszunutzen und darüber die Grundforderung alles Geistigen zu vergessen. Der Film hat eine natürliche Neigung zur Lüge. Unsagbar ist, was er den Zuschauern oft im Psychologischen zumutet. Er darf es, weil die ihm zugrunde liegende industrielle Idee darauf aus ist, großen Kindern vielfältige Wunschträume zu realisieren. Daraus ergibt sich eine eigene Mentalität. Auf der Bühne zeigt das Drama den Weg zur Katastrophe, aber nicht, oder nur selten, diese selbst. Der Film ist dagegen so eingestellt, daß er gerade die sichtbare Katastrophe mit ihren äußerlichen Sensationen suchen muß. Und es wird von der Möglichkeit die Szene schnell zu wechseln und einen scheinbar ununterbrochenen Bewegungsfluß trotzdem herzustellen, naturgemäß aufs äußerste Gebrauch gemacht. Die Folge ist, daß der Filmhandlung sowohl Anfang wie Ende fehlen, sie wirkt wie ein fast willkürlicher Zeitausschnitt. Das Optische andererseits kommt dem Zeitlichen überall in den Weg, kann aber auch nicht absolut werden, weil die photographische Konstatierung nicht zu überwinden ist. Dem Apparat ist alles gleich wichtig, das heißt: es ist ihm alles gleich unwichtig. Es kann unterdrückt oder betont werden, es läßt sich der Apparat sogar mit Geist benutzen, und es gibt Momente, die an gute Malerei denken lassen; unmöglich aber ist es, das Malerische kunstmäßig zu er-

zeugen, denn keine Maschine kann die Erscheinung in einen seelischen Eindruck verwandeln und diesen in Formen übertragen, er kann aus Abbildern nicht Sinnbilder machen und nicht handschriftlich arbeiten. Der Schauspieler endlich vermag sich wohl zu entfalten, doch eigentlich nur nach der Seite des Mimischen. Denn die Sprache bleibt immer mehr oder weniger wie ein Sprechen durchs Megaphon. Darum wird das Mimische überbetont. Die besten Filmschauspieler neigen dem Exzentrikerhaften zu, das Groteske gelingt am besten. Um zusammenzufassen: es kann keine in sich gegründete poetische Handlung geben, weil das Optische dazwischen kommt, und es kann optisch nicht reine Existenz gezeigt werden, weil der Film auf Bewegung eingestellt ist und nicht betonen oder weglassen kann. Die Folge ist, daß der Film wohl vortreffliche künstlerische Leistungen aufweist, niemals aber ein reines Kunstwerk ist. Es gibt Beurteiler, die diesen Unterschied nicht gelten lassen und sagen, wo künstlerische Leistung sei, da wäre auch Kunst. Diese Beweisführung aber schätzt die Kunst zu tief ein. Wir besitzen Dramen, die, nach einem Wort Goethes, ihre Wirkung auch dann noch tun, wenn sie von mäßigen Schauspielern auf Brettern gespielt werden, die über Tonnen gelegt worden sind. In ihnen setzt sich der Geist der Dichtung siegreich durch. Ein Filmwerk erreicht dieselbe Würde und Kraft auch dann nicht, wenn alle Register des schönen Scheins gezogen und Millionen für die Ausstattung ausgegeben werden. Es ist nicht möglich, den „Hamlet“ auf die Leinwand zu bringen,

und es ist auch unmöglich ein gleichwertiges Filmwerk zu schaffen. Denn der Geist bleibt überall im Räderwerk der Maschine hängen. Etwas besser steht es, stilistisch gesehen, mit dem gezeichneten Film, weil dort alles in einer Hand, in einer Vorstellung liegt. Dennoch bleibt ein grundsätzlicher Unterschied zwischen einer guten Zeichnung oder einer illustrativen Zeichnungsfolge und der beweglich gemachten Zeichnung. Der Künstler wählt „fruchtbare Momente“, die in sich Existenz haben, der Filmzeichner aber vermag in diesem Sinne nicht auszuwählen; da er Bewegung veranschaulicht, müssen auch Zwischenbewegungen gegeben werden, die künstlerisch wertlos sind. Das Verfahren ist auch hier industriell und es entsteht bestenfalls ein amüsanter Kunstgewerbe. Ein Beweis dafür ist, daß nur komische Trickfilme wirken; ernste Trickfilme wirken unfreiwillig komisch.

Wie man es auch ansieht: der Film benutzt verschiedene Ebenen zu gleicher Zeit, die Wirkungen überschneiden sich, die Stile kreuzen sich. Das Vergnügen beim Zusehen und Zuhören gleicht dem, womit ein Detektivroman oder gar die Zeitung gelesen, eine Variéténummer genossen, Radiomusik angehört oder das Leben der Außenwelt betrachtet wird. Die Wirkungskraft liegt in der zudringlichen Aktualität, doch liegt eben darin auch ihre schnelle Vergänglichkeit. Filme werden schnell altmodisch wie die Kleider, Kunstwerke aber haben ein ewiges Leben. Kommt im Theater ein Pferd auf die Bühne, so wirkt es deplaciert, es stört den Stil; kommt im Film ein Pferd vor oder

ein anderes Tier, so beschämt seine Natur den besten Schauspieler. Diese eine Tatsache kritisiert die ganze Gattung, sofern nicht Aktualitäten und Reportagen angestrebt werden. Freilich erklären alle angeführten Gründe auch, warum der Film eine ganze Menschheit unterhält und zerstreut: er will und soll gar nicht geistig sammeln, sondern eben zerstreuen. Mag es so sein, wenn nur das Bewußtsein für diese Tatsache vorhanden ist. Leider wird aber die Halbkunst eigensinnig auch in diesem Fall als Kunst gewertet. Es verfängt auch nicht der Einwand, der Film stände erst am Anfang. Seine Zukunft mag sein wie sie will: das künstlerisch Ergründende, die höhere Sinnlichkeit (die höhere!) werden ihm stets verschlossen bleiben. Denn es wird nicht unmittelbar für menschliche Augen und Ohren gespielt, sondern für die Linse des Aufnahmeapparats, für das Ohr des Klangapparats.

Das vom Film Gesagte gilt, soweit das rein Künstlerische in Frage steht, auch für die Reproduktion des Rundfunks. Zunächst frappiert das technische Wunder einer Übertragung durch den Äther auf weite Entfernungen und die relative Vollkommenheit der Wiedergabe. Des Technischen wird man aber schnell müde, wenn es einmal begriffen worden ist. Der künstlerischen Leistung gegenüber stellt sich dann im gleichen Augenblick ein Mißbehagen ein. Alle echte Kunst hat die Eigenschaft, daß sie die unmittelbare, die meisterhafte, die vollkommene Wiedergabe fordert. Die Empfindlichkeit gegen Störungen und Nebengeräusche ist nicht überspannte Kritik, sondern berechtigte, ja sie sollte

allgemein gefordert werden, da das Meisterwerk selbst sie fordert. Alles Höchste fordert auch ein Höchstes der Reproduktion. Wer sich beim Ungefähr beruhigt, wer die Nuance mißachtet, vergeht sich am Geist der Kunst. Die Zwischenschaltung einer Maschine aber – mag sie noch so geistvoll ersonnen sein und bewunderungswürdig funktionieren – verändert den Klangcharakter, es wird der feine Hauch des Lebens den Werken abgestreift. Wer's nicht hört oder für nichts achtet, ist unmusikalisch nicht nur im Ohr, sondern auch in der Seele. Technik verwandelt auch hier Kunst in Kunstgewerbe und damit in Halbkunst.

Zur selben Zeit, als auf diesem Wege das technisch Mechanische in die Musik drang, entstand ihr ein absichtsvoll mechanisierender Stil, die Jazzmusik, die unbedenklich in das rein Musikalische das Geräusch einführte, und sich damit einem Realismus ergab, der dem Wesen der Musik grundsätzlich fremd ist. Neu konstruierte Instrumente wurden benutzt, der Rhythmus wurde fast schmerzhaft überbetont, die Melodie wurde in einer dekadenten Weise primitiv unpersönlich, und es wurde so künstlich das Raffinierte dem Barbarischen verbunden, so absichtsvoll dekorativ stilisiert, daß sich von einem musikalischen Kunstgewerbe auch hier sprechen läßt. Über diese Entartung ist bereits in der Abhandlung über die Melodie gesprochen worden.

\*

Das moderne Kunstgewerbe ist im Zeitalter der allgemeinen Technisierung und des Niedergangs der Bau-

kunst zur Kunstindustrie geworden; damit war auch hier der Schritt zu einer nicht mehr legitimen Halbkunst getan. Ihr Vertreter nach außen war der „Zeichner“, ein Zwitter, nicht der Kunst, nicht dem Handwerk und auch nicht der industriellen Technik zugehörig, mit allen aber im Verkehr; ihr Stil war der Eklektizismus, der alle Kunstformen ebenso imitativ behandelte wie der Publikumsmaler die Naturerscheinung, und ihr Verhängnis war ein ängstliches Schwanken zwischen Hand- und Maschinenarbeit. Die besten Gebilde der neueren Zeit, die grundsätzlich den Arbeiten des früheren Kunsthandwerks entsprechen, sind bereits seit vielen Jahren nicht mehr die Gewerbekünste, die mit einer schwachen Architektur formal zusammenhängen, es sind vielmehr die sachlich und dinglich determinierten Werke einer hochentwickelten industriellen Technik. Was im achtzehnten Jahrhundert die kunsthandwerklich vorbildlich gearbeiteten Stühle, Tische und Kommoden des Rokokos waren, sind nun die exakt und muster­gültig gearbeiteten Autos, Flugzeuge, Segelschiffe, wissenschaftlichen Geräte und Apparate, die Ergebnisse eines technisch und industriell gewordenen und immer mehr werdenden Handwerks, alle die Dinge, die ebenso­wohl einem hochentwickelten Bedarf wie einem klugen Komfort dienen. Was einst Handwerk war, ist in diesen gründlich durchkonstruierten Gebilden Montage geworden; und die Form, die einst Schmuckwert hatte, hat jetzt etwas logisch Argumentierendes. Die Zierform wird abgelöst durch die Nutzform. Diese Bezeichnung verrät dann aber, daß die Form zweckfrei im Sinne der

reinen Kunst weder sein will noch sein kann. Auch sie ist nicht endgültig, ist den Moden unterworfen, weil jede empirisch fortschreitende Technik das von ihr Geschaffene beständig zu überholen strebt.

Ein legitim existierendes Kunsthandwerk könnte es auch aus dem Grunde nicht länger geben, weil in Spätzeiten keine Baukunst mehr vorhanden ist, die reich und formenschaffend genug wäre, um ein künstlerisch arbeitendes Handwerk abzweigen zu können. Naturgemäß tritt am Ende einer tausendjährigen Kunstepoche die Sakralarchitektur, die zumeist Formenschöpferin ist, zurück, um in den Großstädten einer profanen Zweckarchitektur Platz zu machen, die zur Hälfte materiellen Zivilisationsinteressen dient. Innerhalb dieser Großstadtarchitektur kann es lebendig genug zugehen: dem Architekten verbindet sich der Ingenieur, neue Materialien und Konstruktionen werden ausprobiert und verwendet, daraus ergeben sich neuartige, funktionell-naturalistische Formen, und am Ende zeigt sich etwas wie ein neuer Profanstil. Von Baukunst läßt sich jedoch nicht sprechen, sondern nur von Architektur; nur innerhalb dieser Grenzen begegnet man interessanten Versuchen und gelungenen Experimenten. Um so mehr, als in Spätzeiten der Baubetrieb rege zu sein pflegt und die Bauerfahrung groß ist.

Repräsentieren läßt sich mit Hilfe dieser Profanarchitektur nicht. Darum greifen Spätzeiten daneben auch zu rein darstellenden Architekturformen. Da sich die Profangebilde nicht ins feierlich Monumentale steigern lassen – denn in der Kunst geht wohl das Geringere

legitim aus dem Höheren hervor, dieses aber nie aus dem Geringeren –, bleibt wieder nur eine Abwandlung geschichtlicher Stilformen: es kommt zur Stilumschreibung einer schon einmal vollzogenen Stilumschreibung, dem ersten Klassizismus folgt ein zweiter und dritter. Den Punkt der Entwicklung, an dem die eigentlich kreativen Kräfte zu erlahmen beginnen, bezeichnet der erste Klassizismus; was dann folgt, neigt schon der Halbkunst zu – dieses ist eine tragische Unvermeidlichkeit. Was dann an Qualität notwendig eingebüßt wird, soll Quantität ersetzen; wo die Form nicht länger schick-salhaft anmutet, gerät sie ins Grundsätzliche. Die Phantasie weicht der Theorie, das Monumentale dem Kolosalen. Es gilt gleichviel, ob das zur Herrschaft gelangende Schema auf Formenhäufung oder auf Formenkargheit aus ist. Porkyas tritt ins Proszenium: „Und kann ich die Talente nicht verleihen, verborg ich wenigstens das Kleid.“

Dieses leitet zum Theater hinüber. Dort herrschte zuerst der Dichter, dann dominierte der begabte Schauspieler, am Ende trat der organisierende Regisseur an ihre Stelle. Anders ausgedrückt: zuerst triumphierte der schöpferische Geist, dann die Kunst der Reproduktion, zuletzt die Ausstattungsphantasie. Diese aber ist stets in Gefahr, das rein Poetische nur zu benutzen, ja es, um blendender Dekorationseinfälle willen, gar zu mißbrauchen. In dieser Weise flüchtete bereits im späten Griechenland und Rom die Muse von der Szene. Besinnt sich das Theater im Rückschlag dann darauf, eine „moralische Anstalt“ zu sein, so wird es auch nicht

besser. Wo bedeutende Dichter großen Sinnes einst Welt und Natur konstatiert haben, wo sie das Leben sinnlich-geistig durch sich selbst wirken ließen, ohne schulmeisterlich den Finger zu heben, da wird die Szene zur Kanzel, zur Tribüne oder gar zum Tribunal. Es können immer noch Talente beteiligt sein, doch läßt die Art den sehr hohen Grad nicht mehr zu. Natur aus erster Hand wird nicht länger ertragen.

Spätzeiten, in denen die Halbkunst, in welcher Form immer, zur Herrschaft gelangt, interessieren sich auch nicht für Formprobleme, weil solche Untersuchungen etwas Beschämendes hätten. Die große Kunst der Vergangenheit rückt in die Ferne, wie ein Mythos; mit der Halbkunst des Tages aber finden sich alle so oder so ab. Die Form hört auf ein Schicksal zu sein, sie nimmt eine Entwicklung wie die Sprache, deren lebendiger Formen- und Wortschatz entweder konventionellen Allergeweltwendungen oder einem Großstadtjargon weicht. Die letzte Ursache ist eine wachsende Hoffnungslosigkeit im Metaphysischen: auch künstlerisch wird *va banque* gespielt. Die ebenso brutalen wie raffinierten Genüsse der Großstädte werden mit innerer Erschöpfung erkaufte. Eine Mode oder Richtung folgt der andern, und selbst das ernst Gemeinte neigt der Travestie zu. Jede Spätzeit prahlt. Womit prahlt sie? Mit einem Erbe, das sie nicht zu mehren weiß, das sie vielmehr verspielt.

Von dieser zweiten Halbkunst, die nicht legitim neben dem Unbedingten einhergeht, die vielmehr selbstherrlich wird, läßt sich sagen, sie scheine „unselig in ihm selbst“.



## VON DEN GRADWERTEN

Welche Kunstwerke der Vergangenheit als Beispiele des Höchsten zu gelten haben, welchen dauernd der Vorzug gebührt, darüber ist im wesentlichen eine Entscheidung getroffen und anerkannt, wenn freilich Sympathie und Antipathie beständig stark schwanken, wenn auch das Endgültige sogar bloßen Historikern ist. Wie ist diese Entscheidung nun aber zustande gekommen, und wonach wird sie immer aufs neue berichtigt?

Ober Kunst urtheilt jeder, als hätte er ein Recht dazu. Die ersten Urtheile sind unzuverlässig. Und sie würden es bleiben, wenn nicht nebenher immer auch ein Instinkt für das Richtige mitläufe. Zuerst spricht dieser Instinkt nur aus wenigen und kaum vernehmlich; doch wird seine Stimme mit der Zeit deutlicher. Er wählt sich um so vertrauensvoller von den Urtheilen der Kenner, je größer die Distanz wird, je selbstloser und zweckfreier, je geistiger und reiner die Kunstwerke angeschaut werden. Am Ende läßt sich nicht unterscheiden, was das Urtheil der Kenner und was der Instinkt der Laien getan hat.

Das Zustandekommen gültiger Wertungen ist also nur zu verstehen, wenn angenommen wird, daß jeder Mensch unsichtbar einen Maßstab in sich trägt. Dieser Maßstab läßt sichere Urtheile freilich erst nach längerer Zeit zu und nach vielem Hin und Her; denn er ist bei den meisten wenig mehr als eine verkümmerte Anlage. Dennoch dürfen wir annehmen, daß er unaufhörlich vom Unbewußten benutzt wird, da die Kunstwerke ja



Welche Kunstwerke der Vergangenheit als Beispiele des Höchsten zu gelten haben, welchen dauernd der Vorrang gebührt, darüber ist im wesentlichen eine Entscheidung getroffen und anerkannt, wenn freilich Sympathie und Antipathie beständig auch schwanken, wenn auch das Endgültige sogar Moden unterworfen ist. Wie ist diese Entscheidung nun aber zustande gekommen, und wonach wird sie immer aufs neue bestätigt?

Über Kunst urteilt jeder, als hätte er ein Recht dazu. Die ersten Urteile sind unzuverlässig. Und sie würden es bleiben, wenn nicht nebenher immer auch ein Instinkt für das Richtige mitliefe. Zuerst spricht dieser Instinkt nur aus wenigen und kaum vernehmlich; doch wird seine Stimme mit der Zeit deutlicher. Er nährt sich um so vertrauensvoller von den Urteilen der Kenner, je größer die Distanz wird, je selbstloser und zweckfreier, je geistiger und reiner die Kunstwerke angeschaut werden. Am Ende läßt sich nicht unterscheiden, was das Urteil der Kenner und was der Instinkt der Laien getan hat.

Das Zustandekommen gültiger Wertungen ist also nur zu verstehen, wenn angenommen wird, daß jeder Mensch unsichtbar einen Maßstab in sich trägt. Dieser Maßstab läßt sichere Urteile freilich erst nach längerer Zeit zu und nach vielem Hin und Her; denn er ist bei den meisten wenig mehr als eine verkümmerte Anlage. Dennoch dürfen wir annehmen, daß er unaufhörlich vom Unbewußten benutzt wird, da die Resultate ja

mit Händen zu greifen sind. Der Laie würde dem Kenner nicht glauben, wenn in seinem Innern nicht etwas für ihn spräche.

Diesen Maßstab zu kennen, wäre aufschlußreich. Doch werden wir zu der Einsicht gezwungen, daß wir wenig von ihm wissen und kaum jemals viel wissen werden. Selbst wer konsequent, uneigennützig und verantwortungsvoll mit der Kunst lebt, Kenntnisse hat und sich zum Urteilen erzogen hat, vermag nicht schlüssig zu beweisen, warum ein Kunstwerk wesentlicher als ein anderes ist. Die Erfahrung lehrt, daß persönlicher Kritik objektive Gültigkeit innewohnen, daß der Richtspruch der Zeit in Teilen vorweggenommen werden kann; dennoch wissen wir wenig davon, wie die Urteilskraft arbeitet. Gründe freilich können genug angeführt werden; doch bedürfen auch sie des Beweises.

Beurteilt werden in jedem Fall Formen. Was aber sind Formen? Sie können nicht zufällige oder willkürliche Zeichen sein, weil sie früher oder später, stärker oder schwächer auf alle gleichartig wirken. Formen, die dauernd dieselben Wirkungen in den Seelen hervorrufen, müssen in sich notwendig und in einer freien Weise gesetzmäßig sein. Dieses aber können sie nur sein, wenn sie Gefühle, die sonst nicht faßbar sind, in etwas Sehbares oder Hörbares verwandeln, wenn sie diese Gefühle, die allen Menschen, wenn auch in sehr verschiedenen Graden, eigen sind, und immer sein werden, ins Akustische oder Optische übertragen und damit zu deren Sinnbildern werden. Formen der Kunst, die den Ewigkeitszug haben, müssen Grundgefühlen entspre-

chen, müssen Zeichen sein, die die Eigenschaft haben, sich im Hörer oder Betrachter wieder in jene Grundgefühle (oder in Spiegelbilder davon) zurückzuverwandeln. Formen beurteilen heißt darum Gefühle beurteilen.

Der Vorgang ist nicht so, daß der Künstler starken Gefühlen widerstandslos unterliegt; er beherrscht sie vielmehr besonnen, erweckt sie in sich, schaut sie an und überträgt sie. Was er in Form verwandelt, ist schon nicht mehr der Rohstoff. Indem der Künstler seine Gefühle konstatiert und beobachtet, ohne daß sie dabei an Stoßkraft verlieren, werden sie entnaturalisiert; sie werden von der Begierde gereinigt, ohne daß sie an Wahrhaftigkeit einbüßen. Der Künstler hat zugleich das Gefühl und dessen Idee: das Gefühl schaut sich in ihm selbst an. Nur so kann es Kunstform werden. Das Wunder, das sich begibt, besteht darin, daß bei dieser Transformation und Transsubstantiation das Negierende gewisser Gefühle (Haß, Eifersucht, Zorn usw.) verschwindet, daß alles bejahend wird. Denn wo Gefühle in dieser Weise zu Formen werden, entstehen unversehens Rhythmen und Melodien, es offenbart sich jene Harmonie, die allem Gesetzlichen zugrunde liegt.

Kunstformen sind also Laute einer Gefühlssprache. Was diese Sprache ausdrückt, kann in keiner andern Weise gesagt werden. Wer Kunst beurteilen will, muß diese Sprache darum kennen. Denn sie, die Form, ist die Sache selbst, und die Sache ist reine Form: eines steht immer für das andere da. Eine Sprachlehre kann auch hier erteilt werden, doch bleibt sie bedingt; das Entscheidende ist der angeborene Instinkt und der

Selbstunterricht. Was nötig ist, mag ein Beispiel aus dem Gebiete der Malerei verdeutlichen.

Es ist gestritten worden, ob das, was Qualität genannt wird, lern- und lehrbar sei. Die Erfahrung zeigt, daß Kennerschaft bis zu gewissen Graden zu erwerben ist. Entschließt sich jemand, der sich vorher nur oberflächlich mit der Malerei beschäftigt hat, zum Sammeln von Bildern oder auch zu einem Handel mit Kunst, und gehört seine Neigung zunächst nur dem künstlerisch Mittelmäßigen, so wird er bald darüber belehrt, daß der Erwerb mittelmäßiger Kunst ihm materiellen Schaden bringt. Ein mit tausend Mark bezahltes Bild ist nach einiger Zeit nur noch fünfhundert Mark wert. Da der Sammler oder Händler gegen Geldverlust mit Recht empfindlich ist, denn beide wollen entweder Geld verdienen oder wenigstens keines verlieren, so zwingt sie ein sehr reales Interesse, die Bilder genau anzusehen und auf die Merkmale zu achten, die für ausdauernde Qualität bürgen. Ihnen bleibt nur die Möglichkeit, entweder dauernd Geld einzubüßen oder in gewissen Grenzen Kenner zu werden. Die Selbsterziehung gelingt fast immer. Nicht erlangt wird auf diesem Wege freilich jene höhere Kennerschaft, von der selbst der Künstler profitieren kann, weil sie ihn über sich selbst aufklärt; wohl aber kann die Urteilskraft so geschärft werden, daß grobe Fehlgriffe nur selten noch vorkommen. Diese sehr zweckhaft arbeitende Selbsterziehung sollte nicht unterschätzt werden. Denn für den ganz zweckfreien Kunstfreund gehört, neben dem lebendigen Instinkt, ein recht fester, ein unbestechlicher und dem Selbsttrug

unzugänglicher Charakter dazu, wenn er allein um der Wahrheit willen und aus Verantwortungsgefühl denselben vorsichtigen Scharfblick aufbringen will, den die Sammler und Händler sich erwerben müssen, wenn der Forscher, den nichts zwingt als der Erkenntnistrieb, ebenso gewissenhaft vorgehen will wie der vom Geldinteresse Geleitete oder doch Mitgeleitete. Gelingt es, so geht der Forscher über den unmittelbar Interessierten freilich hinaus, er stößt in Gebiete vor, wo die großen Zusammenhänge erkannt werden. Doch gelingt es nicht eben vielen, ihre Urteile ohne Selbsttrug so zu sichern, als ob ein Irrtum bares Geld kosten würde. Man kann im Verkehr mit der Kunst nicht phrasenlos genug sein. Jedes Urteil muß gefällt werden, als hinge nicht nur ein Vermögensverlust davon ab, sondern auch die Selbstachtung. Nur so sind die Fallstricke der Eigenliebe zu vermeiden. Die Möglichkeit aber, zu objektiv gültigen oder doch beinahe gültigen Urteilen zu gelangen, besteht.

Wie schnell und sicher das Auge arbeitet, kann jeder nachprüfen, wenn er mit unfehlbarer Gewißheit ein Gesicht wiedererkennt oder sich sonst fremder körperlicher Merkmale nach langer Zeit gleich erinnert. Solches Wiedererkennen beweist die Exaktheit unseres Formgedächtnisses. In einem Nu nimmt das Auge ein Ganzes wahr, wie Kristalle schießen viele Einzeleindrücke zusammen, und das Auge summiert sie ohne es zu wissen. Oft haften diese Eindrücke für das ganze Leben. Ebenso empfindlich aber wie für Formen der Natur ist das Auge für Formen der Kunst. Auch vor Kunstwer-

ken wird im Fluge aufgenommen, subsummiert und – dieses ist das Erstaunlichste – gleich nach Gradwerten geordnet. Vom Ohr gilt dasselbe.

Beim Ordnen handelt es sich zunächst darum, festzustellen ob die Formen eines Kunstwerks echt sind, das heißt, ob ursprüngliche Gefühle in adäquate Formen übertragen worden sind, und ob es vollständig geschehen ist. Es gibt auch Kunstformen, die nicht organisch gezeugt sind. Man nennt sie akademisch, eklektizistisch und spricht von Formalismus. Diese abgeleitete Form ist nicht einmal auf einzelne Künstler beschränkt; ganze Epochen leben zuweilen von Formen, die der Vergangenheit entnommen sind. Doch sind diese Formen bei einiger Übung leicht zu erkennen, sie sind gewissermaßen graphologisch zu entlarven. Ihnen fehlt, was Goethe forderte: „Denn es muß von Herzen gehen, was auf Herzen wirken soll.“

In Malerei und Skulptur zeigen sich sodann Formen, die nicht genügend übertragen sind. Sie sind mehr nachahmend als ausdrucksvoll, sie imitieren mit subalternen Treue Erscheinungen der Natur, geben aber nicht zugleich die Empfindungen wieder, die von diesen Erscheinungen erregt werden: sie sind nicht oder nicht genügend durch eine gestaltend-umgestaltende Phantasie dahingegangen. Das Gegenständliche kann genau und, so beurteilt, überzeugend sein; doch fehlt den nur imitativen Formen der Charakter, es fehlen Rhythmus und Melodie, sie sprechen zur Erfahrung, nicht zur Empfindung, weil sie allein aus der Erfahrung stammen.

Kommen diese Formen über ein fleißiges Wahrneh-

men nicht heraus, so fallen andere umgekehrt einem ideologischen Theoretisieren zum Opfer. Wenn Reflexion die Anschauung leitet, wenn ein philosophisch denkender oder ein von Wunschträumen bewegter Idealismus sie beherrscht, kommt es stets zu Formkonstruktionen. Denn die Reflexion, sei sie gesinnungsmäßig auch edel, ist nicht formschöpferisch, sie treibt die Kunst ins Unsinnliche, das heißt: sie schneidet die Kunst von ihren natürlichen Wurzeln ab. Die Form jeder Gedankenkunst ist erzwungen.

In allen diesen Fällen durchschaut das erzogene Auge den Tatbestand. Oft mit einem Blick. Es fühlt jede Unzulänglichkeit, unterscheidet zwischen lebendigen und erstarrten Formen, und wird darüber belehrt, ob die belebenden Gefühle sowohl wie die ihnen entsprechenden Zeichen echt sind. Doch muß das Auge wirklich erzogen sein. Denn in der Kunst kommt es auf Nuancen an: der Unterschied zwischen einem Meisterwerk und einer Fälschung besteht oft nur in Schwebungen. Das Auge muß für die sichtbare Form so empfindlich gemacht werden wie es das Ohr für den leisesten Mißton ist; es weiß von Natur was „richtig“ ist, es läßt sich zunächst wohl durch Formschmeichelei bestechen, am Ende aber fordert es die richtige Linie und Farbe, den richtigen Tonwert – richtig in einem höheren, harmonikalen Sinne; es urteilt so, wie die Zunge die Qualität einer Speise schmeckt. Kunstform ist Schwingung, reines Gefühl aber ist ebenfalls Schwingung; hier und dort regiert dasselbe Gesetz der Intervalle und Rhythmen. Jeder Organismus ist ein kunstvolles Instrument,

in dem alle möglichen Melodien schlummern. Es kann verstimmt sein und bleiben, es kann unbrauchbar gemacht werden; seinem Wesen nach aber enthält es die Musik des ganzen Weltalls.

Eben darum kann erkannt werden, ob Formen von individuellem Geltungsbedürfnis beeinflußt sind, ob Eitelkeit Teil daran hat, ob sie manieristisch und virtuos entstanden sind, ob sie Sensation erringen und Erfolg erzwingen sollen. Auch die Formlügen der Künstler haben kurze Beine. Die Form verrät einen falschen Tiefsinn ebensowohl wie Leichtsin, sowohl Schwächlichkeit wie Kraftmeierei: sie weist wie mit dem Finger auf ihren Erzeuger. Dieses alles läßt sich freilich nicht schlüssig beweisen, der Messung ist die Form entzogen; dennoch läßt sich sagen, was echt oder unecht ist, welchen Werken der Vorrang gebührt, welchen Formen am meisten Notwendigkeit innewohnt.

Die Schwierigkeiten der Wertung werden um so fühlbarer, je weniger es sich um Negatives, je mehr es sich um Positives handelt. Beide Begriffe wollen freilich der Kunst gegenüber nicht recht passen, denn sie bezeichnen zwei Seiten derselben Sache. Hier werden die Wörter nur benutzt, um eine Grenze zu betonen. Jenseits dieser Grenze beginnt die Vergleichen von Kunstwerken, die in keiner Weise mehr problematisch, sondern alle gut, ja, jedes in seiner Weise, meisterhaft sind. Die Wertung macht vor solchen Werken keineswegs halt. Ein gutes Bild von Pieter de Hoogh oder Terborch ruft eine reuelose Bewunderung hervor; da

bleibt nichts zu fordern, die Maler haben die Aufgaben, die sie sich stellten, vollkommen gelöst, Vorsatz und Ausführung stehen durchaus im Einklang. Tritt man aber vor ein gutes Bild Rembrandts, so weiß man, ohne daß einem die Ursachen dieser Wertung ins Bewußtsein dringen, daß dieses Werk höher steht. Die Bilder der Kleinmeister verlieren nicht durch den Vergleich, doch können sie es mit Rembrandts Meisterschaft nicht aufnehmen. Es bleibt darum die Frage zu beantworten, warum es so ist, wenn sie in ihrer Art doch vollkommen sind.

Die Antwort könnte so lauten: Rembrandt besaß alles, was Pieter de Hoogh und Terborch hatten, doch besaß er darüber hinaus noch mehr und etwas, das höher steht, weil es mehr Gefühlskraft, mehr Fülle und mehr malerische Phantasie voraussetzt; und dieses Mehr ist künstlerisch vollkommen realisiert worden. Wahr sind alle drei; Rembrandts Wahrheit ist jedoch reicher und dringt tiefer. Man mag die geistigen Welten der Künstler kleineren und größeren Kreisen vergleichen, in denen Radien das Zentrum mit der Peripherie verbinden – in dem einen Kreis geradlinig, unaufhaltsam und in großer Anzahl, in einem andern Kreis ungewiß, tastend und in geringerer Anzahl. Läßt man diesen Vergleich gelten, so käme es darauf an, wieviele Radien ein Lebenskreis enthält, mit welcher entschiedenen Sicherheit sie auf bestimmte Punkte der Peripherie zielen und wie groß der Kreis ist. Anders ausgedrückt: es ist zu fragen, mit wie vielen Fühlern und wie intensiv die Welt berührt wird, und bis in welche Entfernungen

der Radiusvektor reicht. Nicht nur das, was Rubens geschaffen hat, sondern auch das, was van Dyck gemacht hat, ist echte Kunst; doch weiß das Organ der Wertung genau, daß jener größer war als dieser. Es werden Kunstwerke gewertet wie Organismen der Natur. Auch in diesem Fall sprechen wir von höher und tiefer stehenden Organismen; doch ist nichts Abschätziges in dem Urteil, wir fühlen in jedem Fall Ehrfurcht, sprechen nie von richtig oder falsch, sondern nur von höher und tiefer. Die Stufenleiter der Kunstwertung hat unendlich viele Sprossen. Fragt man sich, wie es kommt, daß das Bewußtsein von der Tätigkeit des Wertens verhältnismäßig wenig weiß, daß das Entscheidende im Dunkeln vor sich geht, so kann man sich als Antwort einen Ausspruch Meister Eckharts ins Gedächtnis rufen: „Gott ist mir näher als ich mir selber bin“. Das heißt: ins ästhetische Urteil wirkt spontan das Wissen der Schöpfung hinein. Jede Nuance wird gefühlt, wird instinktiv mit der Summe der Erfahrung verglichen und ihrer Bedeutung nach einem Gesamtbild eingeordnet. Kunst läßt sich nicht sehen, Musik nicht hören, ohne daß das Gefühl gleich wertet – schwankend freilich und zitternd, doch wie die Magnetnadel immerfort den Pol suchend. Alle Rätselfragen nach dem „Guten“ in der Kunst melden sich zu Wort. Es sind Rätsel für den fragenden Verstand, nicht für das lebendige Gefühl. Dieses registriert die zartesten Nuancen jener höheren Richtigkeit, in der das Subjektive objektiv wird.

Soweit vermag das Urteil über Gradwerte vorzudrin-

gen; doch steht es dort auch an der Grenze seiner Fähigkeiten. Die Möglichkeit der wertenden Unterscheidung hört auf, wo es sich um die großen Werke der Weltkunst handelt. Inmitten einer hohen Bergwelt scheint dem Betrachter immer der Gipfel am höchsten zu sein, dem er zufällig am nächsten ist. Auch die großen Meisterwerke unterscheiden sich zwar wie Individuen, doch lassen sich darauf Bezeichnungen wie besser oder weniger gut, wie höher oder tiefer nicht mehr anwenden. Das Unbedingte kann dem Unbedingten nicht widerstreiten, es gibt dort nicht ein Mehr oder Weniger, sondern nur noch ein Anderes. Man begegnet Liebhabern der Kunst, die Frans Halsens „Vorsteherinnen des Altmännerhauses“ aus dem Jahre 1664 über desselben Malers „Festmahl der Offiziere von den St. Jorisdoelen“ aus dem Jahre 1627 stellen; und es gibt andere, die umgekehrt werten. Recht haben weder diese noch jene, denn beide Bilder sind höchste Leistungen. Neigt die Bewunderung mehr hierher oder dorthin, so liegen die Ursachen im Betrachter, nicht in den Werken. Denn er schätzt zumeist, was seinem Zeitgefühl, seinem jeweiligen Zustand am klarsten zum Spiegel wird: er will sich im Meisterwerk selbst wiedererkennen, und sein Urteil schwankt, weil er beständig in sich selber schwankend ist. Und wie den Individuen, so ergeht es den Generationen. Es gibt Zeiten, die Raffael und Michelangelo allen andern Malern vorziehen, und es gibt Epochen, die Rembrandt und Grünewald mehr lieben, die sich von den Italienern gleichgültig fast abwenden – ohne daß jedoch die Schätzung darunter

eigentlich litte. In beiden Fällen handelt es sich um subjektive Sympathiekundgebungen; denn auch eine Generation kann sehr wohl als Subjekt auftreten. Ein Streit, zum Beispiel, ob Rembrandt oder Frans Hals, Mozart oder Beethoven, Dante oder Shakespeare größer seien, ist nicht zu schlichten. Werden solche Fragen dennoch aufgeworfen im Drange sich Klarheit über sich selbst zu verschaffen, so beurteilt der Kunstfreund nicht mehr die Meister und ihre Werke, sondern es beurteilen die Meisterwerke ihn. Jedes Lebensalter hat unter den Meistern und den Meisterwerken seine Lieb-linge, auch Weltanschauungen spielen dabei eine Rolle; denn jeder Urteilende will sich bestätigt fühlen, wie immer er sich zur Objektivität auch zwingt.

Lassen nun aber Formen der Kunst in ihrer höchsten Vollendung Gradunterschiede nicht mehr zu, so muß folgerichtig dasselbe von den seelischen und geistigen Impulsen gelten, woraus diese Formen entstehen. In der Tat gibt es nicht Gradunterschiede zwischen Gefühlen, die geradenwegs auf ein Urzuständliches zurückgeführt werden können. Die Beurteilung freilich, ob es sich um Grundgefühle handelt, ist ebenso schwer wie das Urteil darüber, ob Gefühle vom Künstler in reine Form verwandelt worden sind. Auch in diesem Fall glauben alle über ihresgleichen, über deren Lebensarten, Handlungen und Empfindungen abschließend urteilen zu können, weil sie selbst leben, handeln und fühlen; aber auch hier sind die meisten Urteile vorschnell. Doch geht auch hier neben dem falschen Urteil ein Instinkt für das Richtige einher. Er äußert sich darin, daß die schwä-

chere Gefühlskraft sich unwillkürlich der stärkeren beugt. Instinktiv wird gewußt – oft dem Urteil oder gar der Verurteilung zum Trotz – ob Gefühle rein oder unrein sind, elementar oder konventionell, spontan oder rezeptiv. Den Unzulänglichkeiten der Kunstform, von denen gesprochen wurde, entsprechen genau die des Gefühlslebens. Das ganz starke, ungebrochene Gefühl aber ist fast so selten wie das Meisterwerk der Kunst. Erschwert wird die Einsicht zudem, weil abgesehen werden muß von den Gegenständen des Gefühls. Ob sich ein Liebesgefühl auf eine Frau, ein Kind, auf das Vaterland usw. richtet, ist weniger wichtig als die Stärke und Ursprünglichkeit des Grundgefühls, das Liebe heißt. Die Liebeskraft entscheidet, ihre Gegenstände sind die gesuchte oder gefundene Nahrung. Das wichtigste ist nicht, worüber Schmerz empfunden wird, sondern daß er empfunden wird. Wo Gefühle aber wirklich elementar sind, da lassen sie sich einander weder über- noch unterordnen. Es ist wie mit den Farben. Jeder hat eine Lieblingsfarbe, doch darf nicht gesagt werden, rot sei besser als grün. Jede Farbe ist relativ, absolut wird sie erst in der Harmonie, wie der Ton im Akkord. Wie es konsonierende und dissonierende Farben und Töne gibt, so gibt es auch konsonierende und dissonierende Gefühle. An sich steht das Heroische nicht höher im Rang als das Ergründende, das Heitere nicht tiefer als das Ernste, wenn nur das Gefühl in jedem Fall „richtig“ ist, wenn ihm jene geheime Logik eigen ist, die auch ein Kennzeichen der großen Kunstwerke ist. Das reine Gefühl läßt sich nur an sich selbst messen, wie das

Meisterwerk der Form seinen Maßstab allein in sich selber trägt und nur diesem einen untersteht.

Beim Denken über diese Fragen muß zwischen Gefühl und Tugend scharf unterschieden werden. Gefühl ist seelischer Trieb, Tugend ist eine Form der Sittlichkeit. Diese aber ist ordnend, die Gemeinschaft braucht sie zu ihrem Bestand, der Charakter zu seiner Bildung. Sittlichkeit ist ein Regulativ der Gefühle, nicht ihr Ursprung; sie fördert oder hemmt, sie bestimmt, was als gut oder böse gelten soll, sie ist eine Form des Denkens. Gefühle aber sind reine Natur, sind als solche an sich weder gut noch böse und können weder positiv noch negativ genannt werden: jedes Grundgefühl kann, je nach den Umständen, beides sein. Mütterlichkeit ist eines der stärksten Gefühle; mit sittlichem Maßstab aber läßt sie sich nicht messen. Sie will zu unbedingt, zu ausschließlich, zu selbstisch das Wohl des Kindes, um in einem umfassend sozialen Sinne gütig oder auch nur human sein zu können. Unbedenklich übersieht sie im Notfall die Gebote der Sittlichkeit. Dasselbe gilt von allem urwüchsigen Fühlen. Jedes elementare Gefühl kann das Material hergeben für Tugenden, doch auch für Laster, es kann sowohl aufbauen wie zerstören. Darum ist jedes von Tragik umwittert. Othello ergreift so tief wie Desdemona. Tragik entsteht, wo Gefühl und Sittlichkeit feindlich zusammenprallen. Das Ethos soll bändigen. Mißlingt es, so erfolgt die Katastrophe, wofür es eine Lösung nicht gibt, und der die Menschen darum, im Leben wie in der Kunst, mit Schrecken, Mitleid und Ehrfurcht zusehen.

PAUL CEZANNE BRIEFE

Herausgegeben von Carl Gustav Bruns

Mit 12 Abbildungen

Leipzig, Verlag der Buchhandlung W. Engelke, 1902, M. 7.50

Was im Nachhinein nicht erschienen ist und was sonst an Briefen noch zu erwarten ist, ist in diesem ersten Band gesammelt: von den Briefen an den Jugendfreund Voll, die oft in lateinischer und häufig polnischer Versen geschrieben waren, bis zu den später an die vorstehenden Freunde in denen mit klaren und reinen, einfachen Worten der kleinen Anzahlungen von der Kunst geredet werden.

*Beachten Sie  
die folgenden Seiten*

...Einen besonderen Wert hat noch die erste Seite von Cezannes Vorrede und was sie über die Kunst des Malers sagt, die ihm die geistigste Seite des Menschlichen Charakters aus dem Bildnis zu gestalten ist, psychologisch, sozusagen, er auch hier die wichtigsten, gebührenden Züge in dem Bildnis zu zeigen. Wie man die geistigste Seite des Menschlichen Charakters aus dem Bildnis zu gestalten ist, psychologisch, sozusagen, er auch hier die wichtigsten, gebührenden Züge in dem Bildnis zu zeigen. Wie man die geistigste Seite des Menschlichen Charakters aus dem Bildnis zu gestalten ist, psychologisch, sozusagen, er auch hier die wichtigsten, gebührenden Züge in dem Bildnis zu zeigen.

Einen besonderen Wert hat noch die erste Seite von Cezannes Vorrede und was sie über die Kunst des Malers sagt, die ihm die geistigste Seite des Menschlichen Charakters aus dem Bildnis zu gestalten ist, psychologisch, sozusagen, er auch hier die wichtigsten, gebührenden Züge in dem Bildnis zu zeigen.

*Eben erschienen*

## PAUL CÉZANNE / BRIEFE

Einleitender Text von Gotthard Jedlicka

Mit 52 Abbildungen

364 S. Geheftet Fr. 8.50, M. 5.80, gebunden Fr. 10.50, M. 7.20

Was im Nachlaß sich gefunden hat und was sonst an Briefen noch zutage kam, ist in diesem schön gedruckten Band gesammelt: von den Briefen an den Jugendfreund Zola, die oft in karikierenden und lustig polternden Versen geschrieben waren, bis zu den späten an die verehrenden Freunde, in denen mit stillen und schlicht empfundenen Worten des Meisters Anschauungen von der Kunst umrissen werden.

„Einen besonderen Wert erhält der Band noch durch die Einleitung von Gotthard Jedlicka, der in souveränen und wohlgefaßten Worten ein Bild des Mannes entwirft. Seit je versteht sich Jedlicka darauf, einen künstlerischen Charakter aus den Begleitumständen zu psychologisieren. So vermag er auch hier die widerspruchsvollen, gehemmten Züge inmitten der leidenschaftlichen Wucht des Mannes so zwingend klarzustellen, daß man statt biographischen Gestrüpps die Physiognomie Cézannes und seiner Bilder in einem sieht. Er versäumt es aber auch nicht, in einer Erläuterung der farbigen Modulationen den eigentlichen Tiefsinn der Cézanneschen Bildwelt näherzurücken. Da sich zudem in den Briefen eines der merkwürdigsten, wenn auch ganz in Andeutung verharrenden Worte findet, daß nämlich jedes Ding trotz allem malerisch-flächenhaften Sehen einen „kulminierenden Punkt“ habe, so ist mit diesem Buch in der Tat ein Schlüssel denen gegeben, die Cézannes Bilder wirklich durchschauen und verstehen wollen.

Carl Linfert, Frankfurter Zeitung

Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich/Leipzig

GOTTHARD JEDLICKA

BRUEGEL

Der Maler in seiner Zeit

Mit 124 großen Abbildungen

552 S. Text. Geh. Fr. 28.—, M. 19.50, geb. Fr. 32.—, M. 22.—

„Jedlicka ist nicht ein zünftiger Kunsthistoriker, der seminarhaft denkt, er ist vielmehr der lebendige Schüler einer Gegenwartskunst. Daumier und Lautrec haben ihn zu Bruegel geführt, in der Luft der besten modernen Kunst hat er die alten deuten gelernt; und dieses ist der natürliche Weg. Die Unmittelbarkeit seines Empfindens befähigt ihn, im Historischen das ewig Aktuelle zu sehen und zu beurteilen. Denn es gibt im Grunde nicht alte und neue Kunst, es gibt nur die Kunst, die ewig junge, sich ewig verwandelnde aber nie alternde. Jedlicka vermochte darum den Meister des 16. Jahrhunderts spontan zu sehen und die ungemeine Studienarbeit in den Dienst der lebendigsten Eindrücke zu stellen. Und dieses macht es, daß das 550 Seiten lange Buch wie ein einziger Satz klingt. Das Wissen ist der Schwere entkleidet, das Übernommene wirkt wie neugeboren, und alles ist angestrahlt von der jugendlichen aber besonnenen Passion, womit der Gegenstand den Verfasser erfüllt hat. Gotthard Jedlicka hat mit diesem bedeutenden Werk den Rang, den er bereits einnahm, befestigt und beträchtlich erhöht.“

Karl Scheffler, Neue Schweizer Rundschau

„Um das Gesamturteil vorwegzunehmen: dieses Buch gehört in seinem denkerischen Vorgang zum Klarsten, in der literarischen Diktion zum Gepflegtesten, in der Darstellung zum Lesbarsten und in der Deutung – über das spezielle Thema hinaus – zum Eindringlichsten, was die Kunstliteratur der letzten Zeit hervorgebracht hat.“

Werner R. Deusch, Atlantis

Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich/Leipzig

WILHELM FRAENGER  
DIE RADIERUNGEN  
DES HERCULES SEGHERS

Mit 41 Abbildungen

128 S. Geh. Fr. 5.50, M. 3.85; geb. Fr. 7.-, M. 5.-

Am Rand der fruchtbeladenen Ebene der vorrembrandtschen holländischen Kunst einsamt die fremdartige Schöpfung des Hercules Seghers gleich einem unzugänglichen Gebirge. Das Schicksal der Vereinsamung und der Verfremdung hat diesen abenteuerlichen Mann, der – wie sein Zeitgenosse Hoogstraten gesagt hat – „mit unermeßlichen Provinzen schwanger ging, die er in diesem Werk zu Tag gebar“ – zum Schöpfer einer Katastrophenwelt berufen. Zu seiner Zeit war er verkannt und preisgegeben. Erst unsre Gegenwart hat ihn entdeckt. Die Zeit, in der Vincent van Gogh sein dem Vergessenen wahlverwandtes Werk erschuf, in der die finstere Seelenirrung August Strindbergs die psychologische Voraussetzung für Seghers' Sonderart uns näherückte, vermag den Wert der Hinterlassenschaft des schwärmenden Phantasten Seghers zu ermessen.

WILHELM HAUSENSTEIN

EUROPÄISCHE HAUPTSTÄDTE

Wien – Paris – Rom – Brüssel – Kopenhagen –  
Amsterdam – Prag – Berlin

424 S. Geh. Fr. 8.50, M. 5.80; Leinen Fr. 10.50, M. 7.-

Dies Buch zeichnet die Physiognomien acht europäischer Hauptstädte, objektiv begründete, sachlich bestimmte, aus kulturgeschichtlicher Kenntnis planvoll angelegte Darstellungen. Das Geschichtliche verflucht sich ins Gegenwärtige, Unmittelbar-Anschauliche. Das Soziologische und das Künstlerische durchwachsen einander. Das Inwendige, Beseelte der Städte und das Sinnlich-Wahrnehmbare sind ineinander verwoben. Es entstehen wirkliche Biographien der Städte; ihre Lebensromane wachen auf; es formen sich Stadtbildnisse von eigentümlicher Vollständigkeit.

Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich/Leipzig

# SMARA

Reiseaufzeichnungen von Michel Vieuchange

Vorwort von Carl Muth und Paul Claudel

Mit 53 Abbildungen und einer Karte

282 S. Geh. Fr. 6.50, M. 4.50; Leinen Fr. 8.50, M. 5.80

„Was ist Smara? Ein von den Europäern noch nie betretener Ort in der Sahara, genauer: in der spanischen Kolonie Rio de Oro. Nur Ruinen – zwei Kasbas und eine Moschee – sind da zu sehen. Smara ist längst verlassen; nur manchmal suchen unbezwungen schweifende Wüstenstämme dort für ein paar Nächte Unterschlupf. Ein Franzose – Michel Vieuchange, sechsundzwanzig Jahre alt – hat 1930 diese verödete Stätte besucht, die Reise im Tagebuch verzeichnet und ist gleich nach der Rückkehr gestorben. Hinter dieser nüchternen Tatsache verbirgt sich mystisches Geschehen. Carl Muth und Paul Claudel als Vorwortschreiber lenken den Leser des (nun auch in deutscher Übertragung bei Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich, erschienenen) Fahrtberichtes des Vieuchange auf dieses Verborgene hin, auf das Symbol, das Smara für den jungen Mann bedeutete.

Noch nie ist eine Flucht zu Gott phrasenloser beschrieben worden denn diese als Abenteuer und Expedition maskierte Pilgerfahrt eines zivilisationssatten, den ganzen verlogenen Kulturkram verachtenden Europäers. Bei Rimbaud, dem Dichter, bei Gauguin, dem Maler, finden wir ähnlichen Überdruß, ähnliche Suche nach neuem erfüllterem Leben in tropischer Fremde. Aber beide sind kleiner als der Einsiedler Foucauld, der den eucharistischen Gott mit sich in die Wüste trug, für die Moslem betend und sie segnend, und kleiner als der um das Gottgeheimnis des Seins ringende Vieuchange, der wie ein Büsser unter tausend Schmerzen nach Smara wallfahrtet, um diese tollkühne Fahrt mit seinem im Glaubensgehorsam verkärten Tode zu besiegeln.“

Dr. Helmuth Burgert, *Schönere Zukunft*

Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich/Leipzig

„Die Bücher Max Picards gehören zu den großen Werken  
des Menschengeistes“

MAX PICARD

## DIE GRENZEN DER PHYSIOGNOMIK

Mit 30 Bildtafeln

Broschiert Fr. 7.50, M. 5.10; Leinen Fr. 9.50, M. 6.50

„Max Picard, besonders bekannt durch sein Buch ‚Die Flucht vor Gott‘, ist der hervorragende Deuter des Menschen unserer Zeit, in dessen Antlitz er wie in einem aufgeschlagenen Buch zu lesen versteht. Jedoch seine eigentliche Größe begründet, daß er den Menschen nie auf die Zeit beschränkt sein läßt, sondern ihn für das Ewige offen weiß als Geschöpf des ewigen Gottes. Deswegen gibt es Grenzen der physiognomischen Deutung, die Picard in diesem Buche nachzieht und in ihren Ursachen erforscht.“

Das neue Buch, Bonn

*Vom gleichen Verfasser sind erschienen:*

### DAS MENSCHENGESICHT

Dritte Auflage. Mit 30 Lichtdrucktafeln

Geh. Fr. 13.50, M. 9.20; Leinen Fr. 16.80, M. 11.50

„Ich habe noch nie ein wichtigeres Werk zu empfehlen gehabt. Ich bin überzeugt, daß es zu den ganz wenigen Büchern unserer Zeit gehört, welche diese Epoche überdauern. Es ist ein großes Glück, diesem Buche zu begegnen.“ Schohaus, Schweizer Erziehungsgrundschau

### DIE FLUCHT VOR GOTT

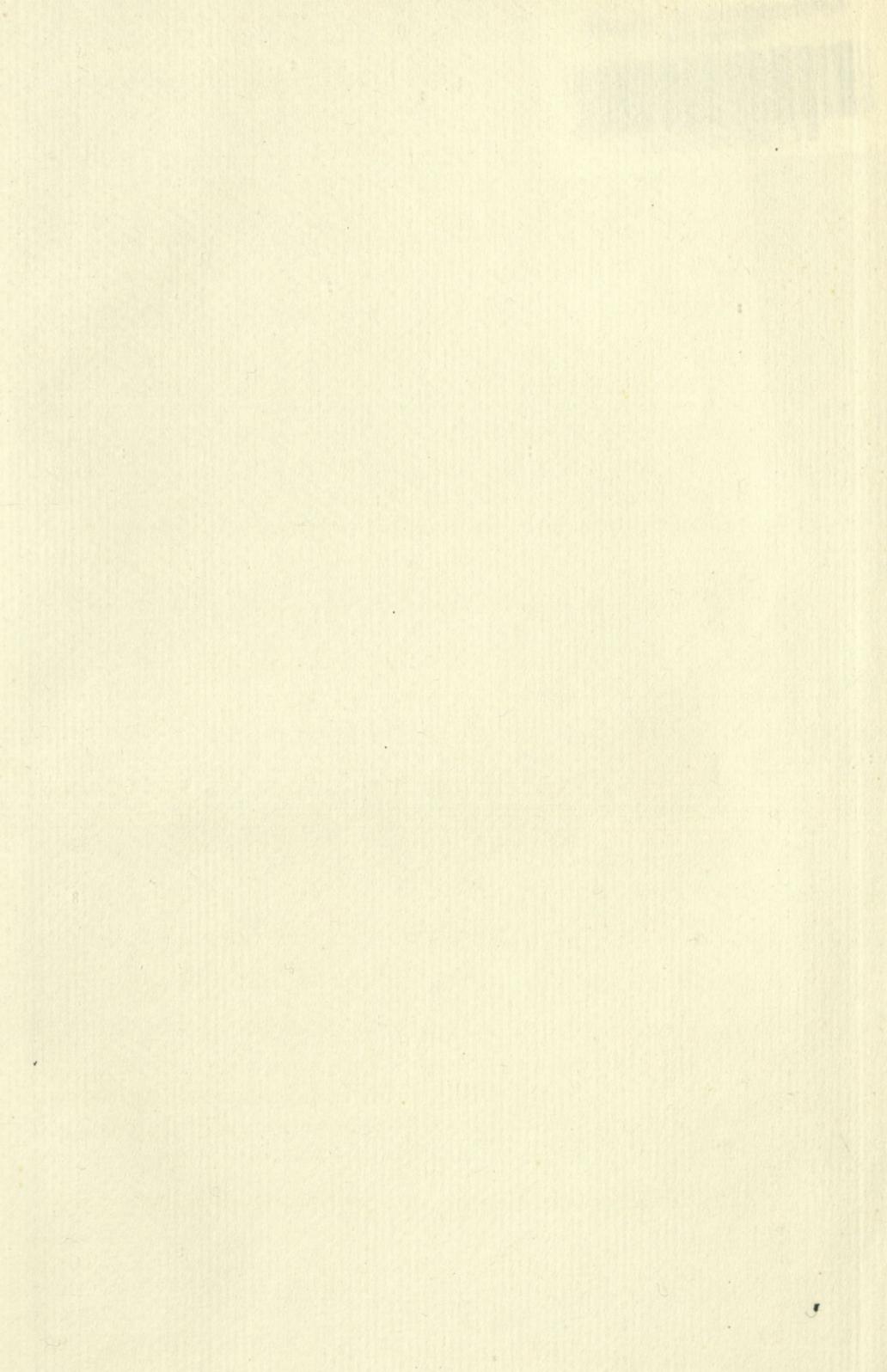
Zweite Auflage. Geh. Fr. 5.65, M. 3.85; Leinen Fr. 7.50, M. 5.10

„Das ist die Flucht vor Gott, wie sie Picard sieht. Wie er sie langsam und bedächtig, Satz um Satz, Kapitel um Kapitel, mit heimlichem Zorn, mit einer unheimlichen traumhaften Sicherheit und Sachlichkeit zusammenschaut zu einer prophetischen Vision.“

Karl Pflieger, Das Wort in der Zeit

Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich/Leipzig







NARODNA IN UNIVERZITETNA  
KNJIŽNICA



00000000112

Narodna in univerzitetna knjižnica  
v Ljubljani

428993