Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 6 (1946)

Artikel: Das Problem der ästhetischen Form

Autor: Medicus, Fritz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883451

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Problem der ästhetischen Form*.

Von Fritz Medicus.

Das Wort «Form» schillert in der philosophischen Literatur in verschiedenen miteinander verwandten Bedeutungen. In den folgenden Ausführungen soll die Form dasjenige Verhältnis der inhaltlichen Elemente bezeichnen, das diese in sinnvoller Weise aufeinander bezieht (vom Inhalt kann sie demnach nur *in abstracto* unterschieden werden). Sinnvoll kann die Beziehung der Elemente aufeinander nur sein, wenn sie zugleich Beziehung auf einen gültigen Wert ist, der ihre Zusammengehörigkeit, ihre synthetische Einheit begründet. So fügen sich die Elemente eines Urteils logisch sinnvoll zusammen durch die logische Form, die, indem sie sie aufeinander bezieht, ihnen Beziehung auf die Idee des Wahren gibt.

Durch die *ästhetische* Form erhalten die in Betracht kommenden Elemente eine ästhetisch sinnvolle Verknüpfung: das ästhetisch Geformte sagt uns etwas, es ist ausdrucksvoll. Dabei wirkt sich in dem ausdrucksvollen Zusammenspiel der Elemente eine wenn auch vielleicht verhüllte Beziehung auf die Idee des Schönen aus (auf dies Letzte wird zurückzukommen sein).

Zunächst mag ein Beispiel das Gesagte verdeutlichen und weiterführen. Das *dramatische Kunstwerk* findet seine ästhetische Verwirklichung von der Bühne aus; auch vom Leser verlangt es jene Phantasie, die das Gelesene in den Raum projiziert. Bei der Aufführung wirken die Schauspieler, der Bühnenbildner und zuoberst der Regisseur zusammen: dieser trägt die letzte Verantwortung für die Einheitlichkeit der Gestaltung, das ist eben für die *Form*, in der das Werk so herauskommen soll, daß die Zuschauer einen starken Eindruck empfangen. Sehr verschiedenartige Elemente (die einzelnen Schauspieler mit den Möglichkeiten, die sie bieten, die Kulissen, die Ausstattungsstücke, die Beleuchtungseffekte usw.) sind da in Beziehungen zueinander zu

---

* Referat an der Tagung der Schweizerischen Philosophischen Gesellschaft vom 4. November 1945.

bringen, die den Bühnenraum lebendig machen und die Zeit der Aufführung mit Spannungen füllen. Die Schauspieler (um nur von diesen Elementen der Aufführung zu sprechen) sind verschieden gestimmte Persönlichkeiten: die Rollen, die ihnen zugeteilt werden, müssen in den Grenzen ihrer Möglichkeiten liegen (eine Fehlbesetzung würde die Einheit der Form, das ausdrucksvolle Verhältnis zu den Mitspielenden, unliebsam stören). Bei den Proben muß die Art, wie ein jeder seine Rolle auffaßt, mit der Auffassung der anderen zusammengestimmt werden: jede einzelne Rolle muß einheitlich durchgeformt sein, und alle Rollen müssen sich in die ihnen übergeordnete Einheit des aufzuführenden Dramas fügen.

Nach einem Bericht Schopenhauers hat ihm Goethe einmal erzählt, «er habe am Hofe der Herzogin Amalie viele seiner damals soeben geschriebenen Stücke von den Hofleuten aufführen lassen, ohne daß irgendeiner mehr als seine eigene Rolle gekannt hätte, und das Stück in seinem Zusammenhang allen unbekannt und daher bei der Aufführung auch den Spielenden neu war». Schopenhauer bemerkt hierzu hübsch: «Ist unser Leben etwas andres — als eine solche Komödie [1]?» Aber diese Bemerkung trifft doch nur darum, weil jene Aufführungen — vorausgesetzt, daß wir dem Bericht überhaupt trauen dürfen — ganz gewiß sehr unzulänglich waren. Denn was sie an vereinheitlichender Form besaßen, gründete sich ausschließlich auf das, was jedem einzelnen im Text seiner Rolle vorgeschrieben war; die Auffassung des Textes war seinen Einfällen überlassen, die Aufführung also ein Zusammensetzspiel, dessen Bruchstücke ihren Zusammenhang und damit ihren eigentlichen Sinn und also auch ihre eigene Form erst noch zu suchen hatten. Eben das aber unterscheidet das als Kunstwerk zur Aufführung gebrachte Drama vom wirklichen Leben der Menschen: dieses muß freilich seinen Sinn, das Sichzusammenfinden gar mannigfacher, von verschiedenen Individuen ausgehender Impulse immer aufs neue suchen, und es sucht oft vergeblich: denn es sucht in verschiedenen und immer wieder feindlich aufeinander stoßenden Richtungen. Im dramatischen Kunstwerk dagegen hat die ästhetische Form zusammenschließende, abschließende Funktion: sie wehrt

[1] Handschriftl. Nachlaß, hrsg. v. Ed. Grisebach (Lpz., Reclam) 4, 339.

dem Zerfließen, dem sinnlosen Verpuffen der einzelnen Lebensäußerungen, sie hält alles in sicherer Einheit zusammen, mag inhaltlich auch die äußerste Entzweiung dargestellt sein: diese ist nur dargestellt, keine wirkliche Entzweiung, sondern ein Spiel, ein Schau-Spiel und als solches durchdrungen von der Form, die dem spannungsvollen Inhalt ästhetische Einheit gibt. Die Form des Kunstwerks ist ja doch die Beziehung, die dessen inhaltliche Elemente zueinander haben, so daß in ihnen ein einheitliches Ganzes erscheint.

So viele Personen der Dichter handelnd auftreten läßt, so viele individuelle Aspekte hat er gebraucht, um den inneren Reichtum seines Dramas auszubreiten. Das Drama gibt deren synthetische Einheit; jede in ihm handelnde Person ist eines ihrer Momente, selbständig gegenüber den anderen Personen des Stückes, aber unselbständiges Glied des Ganzen und in ihrer Bedeutung für dessen Sinn nur aus diesem Ganzen heraus zu verstehen. Im wirklichen Leben hat es der Mensch schwer, etwas vom Sinn seiner Existenz zu begreifen —: da weist alles ins Unbekannte, Grenzenlose. Aber das Bühnenstück ist in sich geschlossen. Alle Formung schließt ab; sie macht endlich. Und da alle Erfassung eines Sinnes (auch im logischen Denken und in der Moral) auf Formbewußtsein, Formerleben beruht, läßt nur das in sich Geschlossene die Möglichkeit positiver Sinnerfassung zu. Nach dem «Sinn des Daseins» fragen wir, wir postulieren ihn; aber das Unterfangen, ihn für die Erkenntnis positiv zu bestimmen oder ihn als sicheren Besitz des Lebens praktisch festzuhalten, ist trügerisch. Wo dagegen eine Form ihre Rechte behauptet, wo sie ein Ganzes schafft, da ist allem einzelnen durch die Beziehung auf das umspannende Ganze seine Bedeutung, sein Sinn gewährleistet. Der Schauspieler kann und muß verstehen, wie sich seine Rolle in den Gesamtzusammenhang des aufzuführenden Werkes einfügt; in ihr muß ihm das Ganze gegenwärtig sein. Von diesem Ganzen her hat er eine bestimmte Auffassung von ihr. Und zwar *seine* Auffassung, eine Auffassung, die ihm auf der Basis seiner persönlichen Möglichkeiten erwächst. Kunstwerke leben in der Geschichte: sie bedeuten den verschiedenen Zeitaltern, den verschiedenen Völkern und zuletzt den verschiedenen Menschen Verschiedenes. Ein Schauspieler, der Molières Alceste zu spielen bekommt, erlebt ihn so, wie

nur *er* ihn erlebt. Er kann von anderen Darstellern lernen; aber er darf keinen kopieren. *Seinen* Alceste, den aus den freien Möglichkeiten seines Lebens gestalteten Alceste, hat er auf die Bühne zu stellen. Aber die letzte Verantwortung für die Aufführung liegt beim Regisseur: dieser hat den Alceste und hat alle die anderen Mitspielenden so zu führen, daß der «Misanthrope» in einer einheitlichen Auffassung auf die Bühne kommt. Diese Einheit zu formen, die Schauspieler von seinen Intentionen zu überzeugen, so daß die Mannigfaltigkeit der Auffassungen, die sie mitgebracht haben, in sie hineinwächst: das ist in den Proben seine große Aufgabe. Dazu genügt nicht, daß er ein vorgefaßtes Bild von den einzelnen Rollen als solchen hat: — er muß sich in jeden seiner Schauspieler so hineinleben, daß er dessen Rolle von den persönlichen Möglichkeiten aus versteht, die er an ihm kennt und schätzt. Die Form des Kunstwerks ist im Theater von den gegebenen Möglichkeiten abhängig. Diese können ausgezeichnet sein, — in keinem Fall schließen sie andere Möglichkeiten und damit eine anders wirkende Aufführung aus. Auch wenn der Dichter (denken wir an Molière, an Shakespeare) selbst eine Rolle kreiert hat oder wenn er selbst Regie geführt hat, — maßgebend für andere Aufführungen ist nur der Text, den er hinterläßt.

Und auch dieser ist es nur, sofern er die Worte fixiert. Die Art, wie sie zu sprechen sind, ist den Bewegungen des geschichtlichen Lebens unterworfen: die Schauspieler sprechen für ihre Zeitgenossen. In Goethes Werken findet man «Regeln für Schauspieler» (aus dem Jahr 1803). Da beginnt § 33: «Hat man Iamben zu deklamieren, so ist zu bemerken, daß man jeden Anfang eines Verses durch ein kleines, kaum merkbares Innehalten bezeichnet»; die durchgehende Fünffüßigkeit der Verse bekommt so einen besonderen Akzent. Ein Nachsatz fügt allerdings bei: «Doch muß der Gang der Deklamation dadurch nicht gestört werden.» Dieser Nachsatz mag auf Stellen bezogen werden wie die beiden ersten Verszeilen, die in «Iphigenie auf Tauris» Arkas zu sprechen hat:

«Der König sendet mich hierher und beut
Der Priesterin Dianens Gruß und Heil.»

Ein kleines Innehalten nach «beut» wäre auch zur Zeit Goethes unerträglich gewesen. Aber der Schauspieler von heute wird die

Regel überhaupt nicht brauchen können: zu sehr wirken die Bewegungen des geschichtlichen Lebens in die Möglichkeiten hinein, die die Aufführung eines Bühnenwerkes bedingen.

Es gibt kein zeitloses Gesetz, das darüber entschiede, wie Verse gesprochen werden müssen. Daß sie als formbestimmende Kräfte wichtig sind, versteht sich. Würde aber der Regisseur sie heute so sprechen lassen, wie Goethe sie «deklamiert» haben wollte, so wäre die angestrebte Wirkung verfehlt: dem modernen Ohr würden sie altväterisch tönen. Der geschichtliche Wandel macht es uns unmöglich, Verse der deutschen Klassik noch so aufzunehmen, wie sie von ihren Dichtern gemeint waren ...

Ganz allgemein sind Verse dem modernen Ohr gleichgültiger geworden. Der moderne Schauspieler wird sie darum auch gleichgültiger behandeln, wird sie nicht mehr «deklamieren», sie nicht mehr in dem Maße von der prosaischen Vortragsweise abheben, wie das Goethe verlangt hat — und wie es auch notwendig wäre, sollten sie zu der Wirkung kommen, die ihnen zugedacht war. Der Vers ist Ausdruck eines gehobenen Erlebens, das sich seiner Gehobenheit nicht schämt; er appelliert an die Erregbarkeit des Herzens und der edlen Leidenschaft; er erkennt ein Richtmaß an, vor dem er — und vor dem das Leben zu bestehen hat. Damit aber sind Charakteristika der klassischen Zeit genannt, die den letzten Jahrzehnten nur noch in geringer Dosierung zukommen. Ob Verse in einer Zeit viel oder wenig bedeuten und wie sie auf dem Theater gesprochen werden müssen, um *den* Zugang zu den Seelen zu finden, der ihnen offen ist, das hängt von den Aufgaben ab, die die Kulturgemeinschaft als die ihr gestellten erkennt, von der Art und Weise, wie die Menschen diese überindividuellen Aufgaben verstehen, von der Liebe, die sie ihnen entgegenbringen. Nicht nur der Vers, wie er geschrieben oder gedruckt dasteht, hat ästhetische Form, ein ausdrucksstarkes Verhältnis seiner inhaltlichen Elemente: auch die Stimme, die sich ihm leiht, muß ihm Form geben — Form, die zu den Zeitgenossen spricht. Das geschriebene Dichterwort hat unveränderliche Form; aber die Möglichkeit, es den Menschen einer anderen Zeit zu vermitteln (soweit es ihnen überhaupt noch zu vermitteln ist), steht im Rahmen der allgemeinsten Bedingungen des jeweiligen Lebens.

Diese Bedingungen wandeln sich. In bewegten Zeiten wandeln

sie sich so schnell, daß den meisten Menschen die Kraft zum Verstehen und zur Anerkennung der tiefen Veränderung fehlt und daß, selbst wenn sie da wäre, doch der Wille sich solcher Anerkennung versagte. Es hat Regisseure gegeben, die zündende Erfolge hatten: in ihnen war die Problematik der Zeit lebendig, und so vermochten sie nicht nur für die in dieser Zeit entstandenen neuen Stücke, sondern auch für die alten klassischen Dramen eine Form zu finden, die unmittelbar ansprach. Im Publikum schüttelte wohl mancher unwillig den Kopf. Aber alle spürten etwas davon, daß sich hier kommende Dinge ankündigten, und wer immer das Verlangen in sich trug, den Sinn dieser kommenden Dinge zu verstehen, fühlte sich durch die Schau eines solchen Spiels gefördert.

In einer ihrer wahren Aufgabe ungewissen Zeit, einer Zeit sich überstürzender geschichtlicher Ereignisse ist indessen wenig Aussicht, daß sich ein revolutionärer Theaterstil lange halten wird. Eingang finden kann er ohnehin nicht überall, schon weil er in solcher Zeit nicht lange der alleinige ist. Zudem ist er der alten Generation unbehaglich. Auch der geistig in ihr verwurzelte Regisseur lehnt ihn ab: er hat *seinen* Stil, d. h. die besondere Ausprägung seines Formbewußtseins. Und wenn seine Schauspieler viele Jahre lang im wesentlichen dieselben bleiben, so sind sie auf ihn und aufeinander eingespielt: seine Intentionen kommen in den Aufführungen zu ungebrochener Durchsetzung. Doch nun droht die Gefahr, daß sein Stil von den Bewegungen des gesellschaftlichen Zustandes überholt wird: dem jungen Leben, das in nicht mehr zu bagatellisierenden geschichtlichen Ereignissen neue Antriebe empfangen hat, ist dieser Stil fremd geworden. Das neue Publikum möchte die Verse anders gesprochen haben; es ist der Gesten überdrüssig, die es seit so manchem Jahr an diesen Schauspielern kennt; es findet die Ausstattung der Bühne langweilig wie alles, was die Zeichen der absterbenden Epoche an sich hat. Trotz hingebendem Ernst machen Regisseur und Schauspieler nicht mehr den Eindruck, den sie einst gemacht haben; das neue Leben will einen von seinen Antrieben Zeugnis gebenden Stil. Das Verlangen nach Form befriedigt sich nicht, wo es Erstarrung feststellt — Erstarrung in den leergewordenen Ausdrucksweisen einer als abgetan empfundenen Epoche. «Form» meint Lebendiges: der

Ausdrucksgehalt des Werkes, der ästhetische Sinn, den die ästhetische Form begründet, sollte von der Bühne her zu den Zuschauern sprechen, die Aufführung sollte ihnen etwas *sagen*. Wie aber könnte sie das, wie könnte sie zu ihnen sprechen, wenn sie ihnen als etwas Erstorbenes vorkommt? Doch liegt, wenn ein Kunstwerk stumm erscheint, die Schuld vielleicht bei dem, der ihm begegnet: auch in ihm kann etwas erstorben oder unentwickelt geblieben sein. Nur in dem Maße bewährt ein Kunstwerk (gleichviel, um welche Kunst es sich handelt) seine lebendige und lebenmitteilende, lebenerhöhende Kraft, als man seine Form zu erfühlen, das Kunstwerk darum als Ausdruck eines Lebens, ja *des* Lebens, aufzufassen vermag.

Man weiß von bedeutenden Menschen, die sich an Werken der italienischen Renaissance zu höchster Feinfühligkeit gebildet hatten, aber unfähig waren, einen Rembrandt zu würdigen; von Literaturkundigen und Musikbegeisterten, deren Aufnahmefähigkeit bestimmten Richtungen der künstlerischen Produktion verschlossen war. Wo solch einseitige Begabungen sich um ästhetische Probleme bemühen, kann es nicht verwundern, wenn die Theorien einseitig geraten: jetzt wird die «Form» schwerlich als *reine* Form, d. h. in der Weite begriffen, in der das Wort nichts anderes meint als das Verhältnis, das die inhaltlichen Elemente des Kunstwerks zueinander haben und auf dem es beruht, daß ihr zeitliches oder räumliches Zusammensein ausdrucksvoll wird. Einseitige Begabung in der Aufnahmefähigkeit verleitet dazu, bestimmte Richtungen des geschichtlich vorliegenden Bestandes an Kunstwerken als minderwertig einzuschätzen und an die künstlerische Form dementsprechend enge Forderungen zu stellen. Goethe erzählt von seinem Vater, daß er «den Reim für poetische Werke unerläßlich» gehalten habe und in «eine verdrießliche Epoche» gekommen sei, «als durch Klopstocks Messias Verse, die ihm keine Verse schienen, ein Gegenstand der öffentlichen Bewunderung wurden [2]». Es war im Prinzip nichts anderes, wenn man dem Verhältnis des Goldenen Schnittes obligatorische Bedeutung beigemessen hat [3]. Künstler, die sich über ihr Schaffen begriffliche Rechenschaft geben, nei-

[2] Dichtung und Wahrheit I, 2.

[3] Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen (Frankfurt a. M., Meidinger 1855) 180.

gen oft zur Verallgemeinerung der abstrakten Grundsätze, auf die sie durch ihre eigenen Werke gekommen sind. Ein vielbesprochener solcher Versuch, «das Problem der Form in der bildenden Kunst» durch eine einschränkende Forderung zu lösen, liegt in Adolf Hildebrands Dogma von der Allgemeingültigkeit der «Reliefvorstellung» vor. Auf eine Theorie des Sehens gestützt fordert Hildebrand «einen Flächeneindruck mit starker Anregung zu einer Tiefenvorstellung, welchen das ruhig schauende Auge ohne Bewegungstätigkeit aufzunehmen imstande ist». In dieser Vorstellungsweise forme sich «gleichsam das Gefäß, in welches der Künstler die Natur schöpft und faßt. Eine Anschauungsform, die in allen Zeiten das Kennzeichen der künstlerischen Empfindung und der Ausdruck ihrer unwandelbaren Gesetze ist [4]».

Jeder Kunst drohen die Theoretiker mit Begriffsbestimmungen, die ihr die Freiheit der Formgebung einschränken wollen. Wo aber sich die Kunstpflege nach solchen Forderungen zu richten versucht hat, war das Ergebnis, wie es sein muß, wo nicht schöpferische Intuition, sondern eine Theorie die Wege weist: der schöpferische Geist der Kunst zertrümmert die Prokrustesbetten, in die man ihn zwingen möchte. In München hat man sich 1908 angeschickt, die Bühnenkunst dem Dogma Hildebrands zu unterwerfen, das allerdings schon bei seinem Urheber für alle durch das Auge aufzunehmende Kunst Geltung beanspruchte: man erstellte also im Künstlertheater die «Reliefbühne», auf der sich die Schauspieler vor einem Hintergrund zu bewegen hatten, der bei möglichst geringer Bühnentiefe hinter ihnen gemalt war. Das Experiment ist schnell gescheitert.

In der Aesthetik ist das Problem der Form an der Idee des Schönen ausgerichtet. Wo immer die Beziehung auf diese Idee durch theoretische Erwägungen eingeschränkt wird, erscheint der *reine* Begriff der Form in einem synthetischen Urteil durch ein Prädikat bestimmt. Der reine Begriff, auf die bildende Kunst bezogen, enthält nichts von Goldenem Schnitt und nichts von Reliefvorstellung: indem ein solches Prädikat hinzukommt, wird sein Umfang verengt. Dagegen ist nichts einzuwenden, solange

---

[4] Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 2. Aufl. (Straßburg, J. H. Heitz, 1897) 65 f.

der engere Begriff zur Charakterisierung bestimmter Kunstrichtungen und Kunstwerke dienen soll. Wird er aber zur alleingültigen Norm gemacht, so ist jene Freiheit, die den schöpferischen Geist der Kunst wehen läßt, wo und wie er will, preisgegeben. Der reine Begriff der Form verlangt nichts weiter, als daß die inhaltlichen Elemente ein solches Verhältnis zueinander haben, daß etwas Ausdrucksvolles entsteht. Zu zeigen, wie das zu machen sei, bleibt dem Genius überlassen. Dem Genius, der in den Bedingungen der Geschichte (denen niemand entflieht) Geschichte *macht*, indem er für die *Freiheit* zeugt, der das sie Bedingende zu der Schranke wird, an deren Ueberwindung sie sich bewährt.

Kant hat von den «Sprachgesetzen», gegen die die poetische Lizenz bisweilen verstoße, als von «Gesetzen der Form» gesprochen [5]. Der Zusammenhang macht deutlich, daß diese «Gesetze» nach Analogie der Gesetze des positiven Rechts verstanden sein wollen. Was die «Verstöße» anlangt, die zu begehen den Dichtern willig als Vorrecht zugestanden wird, so mag darauf hingewiesen werden, daß in der Rechtspflege (mit Rudolf Stammler zu sprechen) «ein gesetzliches *Vorrecht* dann innerlich begründet sein wird, wenn es solche Folgen allgemeiner Gesetze berichtigen will, die unter besonders bedingten Voraussetzungen sachlich unrichtig sein würden [6]». Der Dichter, der sich den sonst beobachteten Gesetzen der Sprache gegenüber eine Lizenz gestattet, setzt sich wohl über sie hinweg, aber nur um ihrem Sinn — nämlich dem Ausdruck zu dienen — völliger zu genügen, als es mit ihrer Innehaltung möglich wäre. — Nach einer (nicht nur im Deutschen) geläufigen Redeweise gibt es nun nicht allein *die* Sprache, die wir sprechen, sondern auch eine Sprache der Musik, eine Sprache der Malerei usw.; die Aesthetik Benedetto Croces ist betitelt: «Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale.» Wir dürfen Kants Wort von den Sprachgesetzen als Gesetzen der Form verallgemeinern: jede Kunst hat solche Formgesetze, die nach Analogie der positiven Rechtsgesetze zu verstehen sind. Wie diese in geschichtlicher Bedingtheit auf die übergeschichtliche Idee des Gerechten zie-

[5] Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, § 69.

[6] Privilegien und Vorrechte (Halle a. S., Buchhandl. des Waisenhauses 1903) 40.

len, so die Gesetze der ästhetischen Form auf die Idee des Schönen. Sie wollen die Bedingungen angeben, unter denen jeweilen das Gerechte und das Schöne zu verwirklichen sind. So kann man von den Formgesetzen der Suite, der Sonate, der Französischen Ouvertüre sprechen, von den Formgesetzen der Nibelungenstrophe, des Gasels, des Alexandriners und was dergleichen mehr ist; so hat Wölfflin charakteristische Unterschiede der Formauffassung in den bildenden Künsten festgestellt. Alle diese Formen sind in ihren ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten geschichtlich bedingt; der Vergleich mit den Gesetzen des positiven Rechts ist ebensosehr auf Verhandlungen zu beziehen, die sich nach solchen Gesetzen richten, wie auf die Tätigkeit des Gesetzgebers, der neue Gesetze schafft.

Doch nicht in jeder Hinsicht gilt die Parallele zwischen den Gesetzen künstlerischer Formung und den Gesetzen der positiven Rechtsordnung, — wie es überhaupt im Reich des Geistes keine weit durchführbaren Parallelen der verschiedenen Funktionen gibt: jede dient dem Aufbau des geistigen Lebens auf ihre besondere Weise. So ist denn auch unser Verhältnis zum Recht längst vergangener Zeiten ein viel entfernteres als das zur Kunst der Vergangenheit. Was in der Kunst auf der *Höhe* der Zeit ist, veraltet überhaupt nicht: griechische Tempelbauten, Statuen, Epen, Dramen wirken heute noch beglückend ins Weite; Rechtseinrichtungen aus alter Zeit, tief in überholte Zustände des gesellschaftlichen Lebens hineingeflochten, sind heute nicht viel mehr als Gegenstand gelehrten Interesses. Doch wird das jeweilen Gegenwärtige auch auf dem Gebiet der Kunst mit einer anderen inneren Beteiligung aufgenommen als das aus vergangenen Tagen Ueberkommene.

Die deutsche Musik hat nach der Zeit Mozarts und Haydns eine neue Richtung genommen. In *Grillparzer* sind damals schwere Sorgen um die Zukunft der deutschen Kultur aufgestiegen. Die Größe Beethovens hat er anerkannt, doch befürchtet, daß der «Sinn für das Interessante, Starke, Erschütternde, Trunkenmachende», der bei ihm den «Schönheitssinn» zurückdränge, ins Chaotische treiben möchte. Im Chaos aber ist Formlosigkeit: die inhaltlichen Elemente haben kein irgendwie gesetzliches Verhältnis zueinander, — alles ist von ohngefähr, zufällig, sinnlos. Mit schärfsten Worten hat sich Grillparzer über

Weber geäußert: «Solche Musik würde Unmenschen bilden, wenn es möglich wäre, daß sie nach und nach allgemeinen Eingang finden könnte . . .[7]» Webers Musik aber bezeichnet die entscheidende Etappe auf dem Wege von Beethoven zu Wagner, der das Wälsungenblut blühen hieß, einer gesetzlosen, einer trunkenen «Freiheit» huldigend, die die Bande frommer Scheu nicht mehr kennt, nicht mehr achtet. Im «Fall Wagner» hat *Nietzsche* Wagner den «Künstler der *décadence*» genannt[8]. Nicht bloß eine Einzelpersönlichkeit sieht er in ihm: «Wie verwandt muß Wagner der gesamten europäischen *décadence* sein, daß er von ihr nicht als *décadent* empfunden wird!» Aber auch Wagner selbst war überzeugt, daß sein Schaffen in den umfassendsten und darum Geschichte machenden Zusammenhängen gegründet sei. Vom «Kunstwerk der Zukunft» hatte er siegesgewiß 1850 gesprochen, und als seinem Schaffen der Spottname «Zukunftsmusik» angehängt worden war, hat er ihn in Anführungsstrichen als Titel auf eine Broschüre gesetzt. In «Nietzsche contra Wagner» aber ist in feindseligem Unglauben ein Abschnitt überschrieben: «Eine Musik ohne Zukunft»; der Abschnitt endigt mit dem bedenklichen Satze: «Die Deutschen selber haben keine Zukunft . . .»

In Grillparzers Urteilen über Beethoven und Weber war die peinigende Ahnung laut geworden, daß in der damals anbrechenden Epoche dem «Schönheitssinn» und damit dem kulturtragenden, kulturschirmenden Formgefühl Gewalt angetan werde. Es handelte sich hier indessen keineswegs um etwas spezifisch Modernes. Schon der Unterschied und Gegensatz des Apollinischen und des Dionysischen gehört hierher. «‚Titanenhaft' und ‚barbarisch' dünkte dem apollinischen Griechen die Wirkung, die das *Dionysische* erregte»: so Nietzsche in seinem genialen Frühwerk[9]. Aber beide Götter, Apollon und Dionysos, begeisterten zu künstlerischem Schaffen. Wir müssen es zugestehen: auch das Erschütternde, das Trunkenmachende gehört in die Geschichte der Künste hinein. Und indem wir es zugestehen, bemerken wir wieder, daß das Schöne nicht als simple Parallele zum Gerechten, zum Wahren, zum Guten betrachtet werden kann: es ist nicht in der eindeutigen Weise Ziel alles

[7] Sämtl. Werke, hrsg. v. M. Necker 15, 199 f. u. 203.

[8] Nr. 4 u. 5.

[9] Die Geburt der Tragödie, Nr. 4.

dessen, was ästhetische Ansprüche macht, wie jene anderen Ideen auf ihren Gebieten *alle* Zielsetzungen bestimmen. Was hier den Normen nicht entspricht, ist das Unvollkommene, das seinem Maßstab nicht Genügende. Auf dem Gebiet des Aesthetischen liegen die Dinge minder einfach. Da lassen wir als wertvoll gelten, was wir als Ausdruck des Lebens anerkennen, auch wenn es nicht schön ist. Werke wie die (unter dem Namen Matthias Grünewald bekannten) Bilder des Isenheimer Altars, zumal das Bild des am Kreuz Gestorbenen (das Mittelstück des Altars bei geschlossenen Flügeln), messen wir nicht an einem Schönheitsideal: das will nicht «schön» sein.

Wenige Worte nur über Werke, deren «neue Schönheit» von denen nicht gewürdigt wird, die das neue Leben, die neue Lebensrichtung fürchten, die Kulturwende fürchten, die sich in ihnen ankündigt. Grillparzer hat am «Freischütz» den Wohllaut, die Schönheit vermißt —: heute macht es Mühe, dieses Urteil zu verstehen. Doch verstehen wir gut, daß Grillparzers Ablehnung dieser neuen Musik mit der Haltung zusammenstimmt, die er der neuen Dichtung gegenüber einnahm. 1846 schrieb er:

> «Nur weiter geht das tolle Treiben,
> Von vorwärts! vorwärts! erschallt das Land;
> Ich möchte, wär's möglich, stehen bleiben,
> Wo Schiller und Goethe stand.»

In einem Epigramm reimt er einmal auf den Namen *Hebbel* den «ästhetischen Nebbel;

> Gefällt euch das doppelte B aber nicht,
> So denkt, es sei ein Nebel, der dicht [10]».

Der «ästhetische Nebbel» ist insbesondere auf das dramatische Schaffen Hebbels zu beziehen. Wie sehr dieser selbst seine Dramen als Vorboten einer Kulturwende verstanden hat, zeigen seine ästhetischen Abhandlungen; dazu ein Brief an Elise Lensing [11], der über das nun abgeschlossene bürgerliche Trauerspiel «Maria Magdalene» sagt: «Im Hintergrund bewegen sich die Ideen der Familie, der Sittlichkeit, der Ehre, mit ihren Tag- und Nachtseiten, und Konsequenzen dämmern auf, die wohl erst

[10] Sämtl. Werke (Necker) 2, 182.

[11] 5. Dezember 1843.

nach Jahrhunderten in den Lebenskatechismen Aufnahme finden werden.» Im Vorwort zur «Maria Magdalene» ruft Hebbel den dramatischen Dichtern zu: «Nur wo ein *Problem* vorliegt, hat eure Kunst etwas zu schaffen; wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das *Leben* in seiner *Gebrochenheit* entgegentritt . . ., da ergreift es, und kümmert euch nicht darum, daß der ästhetische Pöbel *in der Krankheit selbst die Gesundheit* aufgezeigt haben will, da ihr doch nur den *Uebergang* zur Gesundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen [12].» Hebbel erlebte in der Gegenwart die weltgeschichtliche Spannung; ihm war die dramatische Kunst «die höchste Geschichtschreibung», in der er «rückwärts und vorwärts» zugleich schaute [13]. Für Grillparzer aber war die Geschichte nur das abgeschlossen hinter der Gegenwart Liegende, das keine Forderungen mehr zu stellen hatte. Das drangvolle Vorwärtsschauen, das die Beschränktheit der bestehenden Zustände anprangert, damit sie überwindbar wird, war ihm unheimlich. Im Sommer 1851 war er in dem ungarischen Bad Szliacs. Hier vermerkt er in seinem Tagebuch: «Mein größter Schmerz in Szliacs ist, obwohl mir die Badekur nichts weniger als gut bekommt, daß es den Atheniensern in Sizilien so schlecht ergeht. Ich lese nämlich eben das siebente Buch des Thukydides [14].» — Sie sind auch in unseren Tagen häufig, die die Kunst der Gegenwart ablehnen und sich ins *Dixhuitième* oder sonstwohin flüchten. Sie spüren in den Begegnungen mit der Kunst ihrer Gegenwart das an die Pforte pochende Schicksal, die großen Auseinandersetzungen, die ihnen bange machen. Alle, die von der Kunst verlangen, daß sie erfreuen solle, sind von dieser Partei.

Allein wir dürfen in Grillparzers Sehnsucht, wär's möglich, stehen zu bleiben, wo Schiller und Goethe stand, und das will sagen: am liebsten in der Pflege des *Schönen* zu verharren, statt sich mit dem Fieber einzulassen, das die kranke Zeit schüttelt, — wir dürfen in dieser Sehnsucht nicht nur allzumenschliche Flucht aus den Unbehaglichkeiten der Gegenwart sehen. Denn in ihr lebt in seiner Reinheit das dem menschlichen Geist

[12] Werke, hrsg. v. Th. Poppe 8, 67.

[13] 8, 77.

[14] Sämtl. Werke (Necker) 16, 121.

wesentliche Bewußtsein vom Wert des Schönen (im Gegensatz zum Häßlichen) und beansprucht sein überzeitliches Recht. Mit diesem Schönen aber hat es im menschlichen Geistesleben eine besondere Bewandtnis. Um es nämlich *in seiner Reinheit* zu genießen, muß man den im Kunstwerk gestalteten Inhalt nicht nur formal als etwas in sich Geschlossenes und *insofern* aus den grenzenlosen Zusammenhängen der Wirklichkeit Gelöstes vor sich haben; es ist darüber hinaus wichtig, daß die formale Isolation ihren Stoff so zeige, daß keine *inhaltlichen Anforderungen* an das *wirkliche* Leben mehr von ihm ausgehen. Das schließt nicht aus, daß der Arme, der Bedürftige, der Unglückliche zum Stoffe der künstlerischen Darstellung werde; kein Stoff, den die Wirklichkeit bietet, ist der das Schöne verherrlichenden Gestaltung verboten. Doch muß, wo Düsternisse des Lebens in einem *schönen* Kunstwerk enthüllt werden, das in einer Weise geschehen, die dieses Düstere in die ästhetische Geschlossenheit des Kunstwerks völlig hineinnimmt, so daß es eben dadurch als etwas in die eigene Welt des Kunstwerks Hineingehörendes und also für die künstlerische Anschauung gerechtfertigt erscheint.

So hat Goethe die versöhnende Macht des zum Kunstwerk Geformten erlebt, wenn er gestaltet hatte, wovon er bedrückt gewesen war: nun hatte es seine fest umrissene und fixierte Stelle in dem Gefüge eines ästhetisch geschlossenen Zusammenhangs gefunden und war damit aus den Spannungen des von der Vergangenheit herkommenden, in die Zukunft drängenden und gedrängten, Entscheidungen fordernden Lebens herausgesetzt. Er «fühlte sich wie nach einer Generalbeichte wieder froh und frei und zu einem neuen Leben berechtigt»: er hatte «die Wirklichkeit in Poesie verwandelt [15]». Gerieten die Gedanken in die Richtung peinlicher Erinnerungen, so wurden sie von dem künstlerisch geformten Gebilde aufgefangen, in dem sie zu schönem Schein verklärt waren.

Im «Willen zur Macht» preist Nietzsche die Schönheit: durch sie ergötze der Künstler seinen Machtwillen. Der Schönheit gehorche alles leicht und mache zum Gehorsam die liebenswürdigste Miene. «Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehn.» «Die Wahrheit ist häßlich [16].» Das ist

[15] Dichtung u. Wahrheit III, 13.

[16] Werke (Taschen-Ausg.) 10, 58 u. 76.

nun freilich nicht mehr Goethe. Dieser hatte mit stiller Seele der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit empfangen wollen. Nietzsche aber zeigt, daß die Schönheit die grundsätzlichste Abkehr von der Wahrheit erlaubt. Wohl zu verstehen, nur die Schönheit — durchaus nicht alle Kunst. Doch wenn Goethe in seinem künstlerischen Schaffen Befreiung von Lebenslasten gefunden hat, läßt sich fragen, ob nicht doch auch da ein Ausweichen vor häßlicher Wahrheit vorliegt. Denn auch diese Wohltat ist an die Voraussetzung gebunden, daß die Kunst ihre Inhalte in *Schönheit* taucht und sie aus den ernsten, den verpflichtenden Zusammenhängen der Wirklichkeit löst. Nun lebt freilich immer der ganze Mensch in seinem ästhetischen Bewußtsein. Allein die moralische und die intellektuelle Funktion sind beim Genuß reiner Schönheit an die Erfüllung der Dienste hingegeben, zu denen der ästhetische Genuß sie ruft.

Aber es gibt auch eine Kunst, die sich durchaus nicht an das von dem großen Zusammenhang des Wirklichkeitserlebens *abgekehrte* ästhetische Bewußtsein, sondern in ganzem Ernst an die *Menschlichkeit* des Menschen wendet, für die die ästhetische Empfänglichkeit einen der Zugänge bezeichnet, die sie der Wirklichkeit verbinden. Eine Kunst, die, wo sie Letztes gibt, Offenbarerin wesenhafter Wahrheit ist — *der* Wahrheit, die strenge Forderungen stellt und mit ihnen das Bewußtsein des Guten und Gerechten aufrüttelt. — Grillparzer schreibt einmal, die moralische Kraft gehöre in den Kreis der Poesie nur in demselben Sinn wie jede andere Kraft. «Gerade um die Lebensgeister von den ewigen Nergeleien dieser lästigen Hofmeisterin etwas zu erfrischen, dem inneren Menschen neue Spannkraft zu geben, flüchtet man von Zeit zu Zeit aus der Werkstube des Geistes in seinen Blumengarten [17].» In den Augenblicken des Genusses reiner Schönheit ist die Wirklichkeit mit ihren Forderungen vergessen. Aber Malereien wie die des Isenheimer Altars machen gleich an der Eingangspforte unserer Seele deutlich, daß sie nicht für einen Blumengarten des Geistes da sind, in den wir uns zu geruhsamer Erholung flüchten dürfen. Und dasselbe gilt von Michelangelos Grablegung Christi im Dom zu Florenz, vom graphischen Werk der Käthe Kollwitz, von den Gemälden und

[17] Sämtl. Werke (Necker) 15, 154.

BIBLIOTHEK d. E. T. H. ZÜRICH

graphischen Blättern eines Fritz Pauli, von den Dramen Hebbels, von Giraudoux' «Sodome et Gomorrhe», von Gedichten Franz Werfels, von der atonalen Musik und noch von unzähligen Werken, denen man künstlerischen Rang zugesteht, für die aber das Prädikat «schön» nicht paßt, von denen man auch durchaus nicht annimmt, daß (wie im Falle des von Grillparzer abgelehnten Freischütz) eine spätere Zeit dieses Prädikat passend finden wird. Denn solche Werke sind darum nicht schön, weil uns in ihnen «das Leben in seiner *Gebrochenheit* entgegentritt».

Nicht das ist hier entscheidend, daß diese Werke etwas Düsteres zum Inhalt haben. Debussys «Pelléas et Mélisande» hat durchaus traurigen Inhalt; dennoch ist die Oper etwas vom Allerschönsten, das es überhaupt gibt, und nicht zum wenigsten darum, weil die Kunst hier gerade in der restlosen Ueberwindung des schmerzvollen Stoffes die souveräne Macht der Schönheit bewährt. Es ist grundsätzlich das gleiche, wenn Velazquez häßliche Zwerge und Hofnarren porträtiert hat: er hat ihre Häßlichkeit in Schönheit gehüllt. Wie die Geschichte von Pelleas und Melisande traurig ist, so ist es auch traurig, daß es verwachsene Menschen, daß es Krüppel gibt. Aber die Kunst kann das Schmerzliche im Erleben der Schönheit aufgehen lassen. — Doch wie verhält es sich mit den Karikaturen eines Daumier? Gehören wohl auch sie in diesen Zusammenhang — wenn auch auf tieferer Stufe? Sie reizen zum Lachen und erheben so über das Nichtige und Widrige, über das Kleine und Kümmerliche, das so gerne wichtig und groß scheinen möchte. In den Augenblicken, in denen uns die Karikatur durch ihre künstlerischen Qualitäten erfreut, sind uns die lächerlichen Gestalten nichts anderes als der Anlaß zu diesen Kunstwerken. Dürfen wir sagen, daß wir sie «schön» finden — schön durch Ueberwindung des Häßlichen, das sie zeigen? Die Frage unbedenklich zu bejahen sind wir doch kaum geneigt. Aber zunächst etwas zur Abklärung eines soeben gefallenen Wortes: warum «auf tieferer Stufe»? Ist Daumier nicht ein Künstler von hohem Rang? Gewiß. Aber in der Freude am Komischen steckt immer einige Roheit. Bergson hat von «quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur» gesprochen, die das Komische verlangt, um zu voller Wirkung zu kommen. Die komischen Typen, sagt er, sind ebenso viele «modèles d'impertinence vis-à-vis de la société». Auf diese

Impertinenzen antwortet die Gesellschaft mit Lachen — einer noch kräftigeren Impertinenz [18]. — Damit entscheidet sich unsere Frage. Wäre es uns um die Wahrheit, um das Offenbarwerden von Wahrheitstiefe zu tun (wie es Hebbel hierum zu tun war), so müßte unser «Herz» mit dabei sein: dann aber würden uns jene Menschen, über die uns Daumier lachen läßt, als mitleidswürdige, oft selbst als tragische Gestalten rühren. Aber wir genießen sie, genießen ihre Mißgeschicke auf Kosten der wesenhaften Wahrheit (wie übrigens auch in der Operette). In allen Karikaturen ist etwas Unerfreuliches mit im Spiele, etwas, das uns ein fragwürdiges Gefühl der Ueberlegenheit über den Gegenstand der Darstellung einflößen und unsere *Gedanken* gegen ihn in affektbetonte Bewegung setzen möchte.

Wenn wir ein Kunstwerk einschränkungslos *schön* finden, so bleiben die Gedanken, die um des künstlerischen Verstehens willen in uns aufsteigen, im Bannkreis des ästhetischen Scheins, der durch unsere Sinne zu uns spricht; sie schweifen nicht zu einer hier nicht dargestellten *Wirklichkeit* hinaus. Wo ein Kunstwerk, etwa das Porträt einer uns bekannten Persönlichkeit, uns zu Vergleichungen mit einer Wirklichkeit veranlaßt, hat das keine Bedeutung für die ästhetische Würdigung: um über die ästhetischen Qualitäten der Bildnisse zu urteilen, die Tintoretto von venezianischen Senatoren gemalt hat, braucht man nicht zu wissen, wie die betreffenden Persönlichkeiten «wirklich» ausgesehen haben; das ästhetische Erlebnis hat nur mit dem Gemälde als solchem zu tun. Werden uns nun aber die bekannten Züge eines politischen Würdenträgers vorgesetzt, jedoch mit riesigem Kopf auf kleinem Körper mit dünnen Beinchen, so ist das Erlebnis reiner Schönheit darum unmöglich, weil hier eine affektgeladene Beziehung auf den wirklichen Mann die ästhetische Form ganz wesentlich mitbestimmt: eine solche Karikatur möchte den Dargestellten wohl als dürftigen Wichtigtuer kennzeichnen; sie will uns das boshafte Vergnügen machen, ihn so zu sehen, wie sie ihn zeigt. Und sie erreicht ihre Absicht auch dort, wo man über ihn nicht mehr weiß als über so manchen von Tintoretto Porträtierten. Doch besteht da der Unterschied, daß bei Tintorettos Bildnissen auch damals schon, als man die

[18] Le rire, 47e édit. (Paris, Presses universitaires de France 1940) 5 u. 170.

Dargestellten kannte, die Beziehung auf die Wirklichkeit ästhetisch belanglos war, während sie bei Daumiers Karikaturen für das künstlerische Verständnis unentbehrlich ist: denn ihre Uebertreibungen und Verzerrungen sind nicht anders zu verstehen als durch den Gedanken an die menschlichen Schwächen, die der Künstler an seinen Opfern hat treffen wollen. Textworte unter den Lithographien sorgen dafür, daß die Gedanken richtig geleitet werden. Wir verstehen: die *Form*, in der diese Lithographien ihre künstlerische Absicht zum Ausdruck bringen, ist nicht lediglich anschaulich; sie ist *anschaulich* und *gedanklich in einem.*

In aller nicht-schönen Kunst tragen Gedanken aus den anschaulichen Zusammenhängen des ästhetischen Scheins hinaus; zum mindesten weckt solche Kunst eine Stimmung, die zu Gedanken an Wirkliches drängt. Und das also ist es, was zwischen der im genauen Sinne schönen und der nicht schönen (obgleich ästhetisch hochwertigen) Kunst unterscheidet: entweder wird im Kunstwerk alles das anschaulich gemacht oder doch durch und für die Anschauung begründet, was uns das Kunstwerk zu sagen hat, — oder das für die Vision, die im Kunstwerk objektiviert ist, Wesentliche fügt sich erst dadurch zusammen, daß wir mit unsern Gedanken über den Umkreis des unmittelbar anschaulich Begründeten hinausgehen. — Was der Künstler tut, wenn er Gedanken aufruft, die von dem zur Anschauung Gebrachten, dem Erscheinenden und Scheinhaften, fortstreben und sich einer Wirklichkeit zuwenden, läßt sich mit einem (freilich mit Vorsicht anzuwendenden) Wort ein *Illustrieren* nennen — in dem Sinne nämlich, wie Hebbels «Maria Magdalene», wie Dramen von Giraudoux, von Sartre Illustrationen von Seelennöten der Zeit sind. Sind es lachende Gedanken, denen das Kunstwerk ruft, so haben wir die Karikatur, die herzlose Illustration menschlicher Unzulänglichkeit; sind die Gedanken ernst, so beansprucht das Werk, vielleicht mit erschütternder Stärke, unser ganzes persönliches Sein.

Jedes auf eine *Mythologie* (auf das Gegenständliche eines religiösen Glaubens) bezügliche Kunstwerk setzt Vertrautheit mit dem Besonderen dieser Religion voraus. Das in das Zentrum des christlichen Bewußtseins von Schuld und Gnade dringende gewaltige Isenheimer Altarbild des am Kreuz hangenden Christus

würde jedem der christlichen Heilsgeschichte Unkundigen zutiefst unverständlich sein. Seine anschaulich-formalen Qualitäten zwar würden Wirkung tun. Dahin gehören die Kontraste des Lichts und der Farben — grauenerweckend, wo sie den Leib des Gekreuzigten, seine Hände, seine Füße zeigen; sodann das eindrucksvolle Abweichen von der gleichwohl als Norm zu empfindenden Symmetrie: indem das Kreuz aus der Bildmitte ein wenig nach rechts gerückt ist, ist die starke Sprache möglich geworden, die die Anordnung der Gestalten spricht. Rechts vom Kreuz steht aufrecht ein bärtiger Mann (es ist Johannes der Täufer): mit einprägsamer Gebärde weist er mit der rechten Hand auf den eben Gestorbenen hin (nach dem biblischen Bericht war es der Inhalt seines Lebens gewesen, auf Jesus hinzuweisen); in der Linken hält er ein aufgeschlagenes hell leuchtendes Buch. (Uns ist deutlich, daß dieses Buch das Alte Testament ist, das von der Stiftung des Osterlammes erzählt und das prophetisch den Knecht Gottes preist, der stumm wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird, leidet und der viele gerecht macht: denn er trägt ihre Sünden; und darum ist uns auch klar, was dem im Christentum Unerfahrenen ganz rätselhaft erscheinen muß: zu Füßen des Johannes das kreuztragende, sein Blut in einen Kelch, einen Messekelch, verströmende Lamm — ein Hinweis darauf, daß der Täufer Jesus das Lamm Gottes nennt, welches die Sünden der Welt trägt. Aus der Heiligen Schrift weiß der Täufer um Sinn und Notwendigkeit des Furchtbaren, das hier geschehen ist: als der Wissende vermag er in sicherer Haltung aufrecht zu stehen.) Links vom Kreuz die Klagenden; sie waren Jesus menschlich nahe gestanden oder nahe gekommen. Doch das weiß der nicht, der von der christlichen Lehre nichts vernommen hat. Was er sieht, das sind die rührenden Gestalten der beiden sich rückwärts zum Bildrand hin biegenden Frauen, die eine, auffallend kleine, kniend (es ist Magdalene, die Sünderin, der Jesus den Frieden der Seele neu geschenkt hat), die andere (Maria) stehend, aber ohnmächtig zusammenbrechend und gestützt von einem weinenden Manne, der durch seine Neigung die Gebärdensprache der beiden Frauenkörper verstärkt. (Dieser Weinende ist der Evangelist Johannes, der Jünger, den Jesus lieb hatte und dem er sterbend die Sorge für seine Mutter aufgetragen hat.) — Durch seine anschaulichen

Qualitäten würde das Bild auch den interessieren, der von der christlichen Lehre und dem durch sie bestimmten Leben unberührt geblieben ist. Daß etwas Furchtbares, aber — wie die ergreifende Feierlichkeit der machtvollen Komposition durch Aufbau und Farbe fühlen läßt — doch wohl nicht bloß Furchtbares hier zur Darstellung gebracht ist, würde er aus dem Bild ersehen können. Den Schlüssel zum rechten Verständnis würde er doch vermissen. Der Eindruck, den er empfinge, wäre dem der Musik verwandt; aber da es *bestimmte* Gestalten sind, die das Bild mit seinen Farbakkorden usw. zeigt, und zwar Gestalten in sehr besonderer Haltung und Lage, so könnte er es nicht wie beim Anhören von Musik beim «Unbestimmtdeutigen» bewenden lassen: er würde Fragen nach der Bedeutung stellen müssen. Das anschaulich Gezeigte allein genügt nicht: das Bild setzt, um recht aufgefaßt zu werden, bestimmte Begriffe voraus — Begriffe, die in das Leben hineinzünden und aus dem also entzündeten Leben heraus erst in ihrer wahren Bedeutung erfaßt werden können. Von diesen Begriffen, diesen Gedanken aus wird dann das Bild als «Illustration» verstanden werden — nicht als Illustration eines historischen Vorgangs: Johannes Baptista hat den Tod Jesu nicht mehr erlebt, ganz zu schweigen von dem kreuztragenden Lamm. Auch nicht den Bibelworten gilt die «Illustration»: mit der Feststellung der Beziehungen, die die Komposition des Bildes zu solchen hat, ist für dessen Verständnis nur erst eine — allerdings unentbehrliche — Voraussetzung gewonnen. Das, was das Bild sagt, sagt es nicht dadurch, *daß*, sondern dadurch, *wie* es die biblischen Beziehungen zum Ausdruck bringt, — also nicht durch das Lehrhafte seines Inhalts, sondern durch seine Form. Durch sie ruft es zur erschütternden Besinnung, durch sie «illustriert» es das schmerzlich bis zur Unerträglichkeit lastende Erlebnis der Schuld, die auf den Menschen liegt, denen sich doch göttliches Erbarmen gnädig neigt.

Ein *Gegenbeispiel* mag die letzten Ausführungen noch klarer machen. Auf zahlreichen Gemälden Raffaels ist Maria mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes Baptista zu sehen. Es sind Kompositionen voll Anmut; eine Andeutung des Ernstes dessen, was letztlich gemeint ist, ist darin gegeben, daß Johannes ein Kreuz trägt — ein symbolisches Kreuz: sein Holz ist kaum fingerdick. Wer von der christlichen Erlösungsgeschichte nichts

wüßte, könnte es für ein Spielzeug ansehen. Natürlich ist es dem Beschauer unbenommen, sich durch dieses Kreuz zu tiefen Betrachtungen anregen zu lassen; aber das ist seine Sache: wer nichts als Schönheit sucht, wird durch nichts gestört. Die ästhetische Form schließt sich im Anschaulichen; dieses weist nicht über sich hinaus. Aber eben darum ist auch keine Rede davon, daß in solchen Gemälden der substantielle Gehalt eines erlebten Christentums zum Ausdruck gebracht wäre. Während das vom Isenheimer Altarbild wohl gesagt werden darf. Denn bei diesem ist das Formerlebnis wesentlich mitbestimmt durch den Gedanken, der die Bedeutung des Gezeigten jenseits des in anschaulichen Symbolen Vorliegenden versteht. Das Formerlebnis, das die nicht schönen, aber ästhetisch wertvollen Kunstwerke gewähren, ist *uneinheitlich;* das sinnlich Gezeigte und die von diesem geweckten Gedanken bleiben nicht beisammen im Reich des bloß Scheinhaften. Ein solches Kunstwerk erregt, bestürmt, schmerzt durch seine Uneinheitlichkeit. Der Eindruck des Chaotischen aber meldet sich nicht: Chaos und Form schließen sich aus. Zwar kommt es im Erleben dieser Kunstwerke nicht zum harmonischen Sichzusammenfinden der inhaltlichen Elemente: was sich der Anschauung bietet, ermangelt der Schönheit. Doch die Gedanken, denen das Werk ruft, lassen diesen Mangel nur zu gut verstehen: durch ihn ist das Werk symbolischer Ausdruck schmerzlicher Wahrheit. Wo aber Wahrheit erlebt wird, da ist auch Einheitlichkeit. Die anschaulichen Elemente enthalten sie nicht: aber durch die Gedanken, die sich einstellen, sind sie auf sie bezogen. Und eben dies gibt solchen Kunstwerken ihre tiefe *menschliche Bedeutung.* Denn darin gleichen sie dem Menschen, von dem trotz aller Unvollkommenheit und inneren Zerrissenheit der ehrwürdige Mythus gilt, der ihn zum Ebenbild Gottes geschaffen sein läßt. Der uneinheitliche, unvollkommene Mensch wäre überhaupt nicht «Mensch», wäre nicht ausgezeichnet in der Schöpfung, wenn er nicht unverlierbar auf Vollkommenheit bezogen wäre. So wären die nicht-schönen Kunstwerke überhaupt keine Kunstwerke, vermöchten nicht zu uns zu sprechen, hätten sie nicht das sichere Bezogensein auf Einheitlichkeit an sich. Wie der unvollkommene Mensch *Würde* hat durch sein Bezogensein auf Vollkommenheit, auf Gottmenschlichkeit, so haben die nicht-schönen Kunstwerke *Form* trotz dem Bruche

im Wechselverhältnis ihrer Elemente. Freilich eine Form, die die Gebrochenheit unserer Existenz ins Bewußtsein ruft. Im Unterschied von dem schönen Kunstwerk drängt hier das Anschauliche durch seine Unschönheit — es sollte ja eigentlich schön sein — über das *bloß* Aesthetische hinaus zu Gedanken — Gedanken, die nicht nur den Intellekt, sondern alle geistigen Funktionen beanspruchen. Gebieterisch messen sie deren Tätigkeit an ihren *idealen Normen;* sie fordern Uebereinstimmung unseres Denkens, Fühlens, Wollens mit sich selbst und die Harmonie dieser geistigen Funktionen miteinander. Sie fordern sie — und finden sie nicht. Wo *Schönheit* zur Erscheinung kommt, ist sie Ausdruck von *Vollkommenheit.* Aber der Mensch ist nicht vollkommen: so soll er und soll sein Tun, sein Gehaben auch nicht schön erscheinen! Die Gedanken, in denen wir Kunstwerke, die nicht schön sind, doch als ästhetisch wertvoll bejahen, protestieren dagegen, daß der Mensch als Verkörperung des Schönen gelte. Sie verlangen in der Kunst eine Darstellungsform, die der Idee des *Schönen,* ohne sie preiszugeben, die des *Wahren* überordnet. Der wirkliche Mensch ist nicht schön. Vielleicht ist er's äußerlich: dann birgt sich hinter den harmonischen Zügen seiner Larve, was ihnen nicht genugtut. Sich selbst genügende Geschlossenheit, Einheitlichkeit, Vollkommenheit ist ihm versagt. Aber sie ist das, worauf seine Existenz bezogen ist und trotz aller Zerrissenheit bezogen bleibt. «Tu fecisti nos ad te», tönt es bei Augustinus. Dieses unser *un*erfülltes, aber auch unabdingbares Bezogensein auf Einheit, auf Vollkommenheit, fühlen wir als unser wahres Wesen. Darum sprechen uns Kunstwerke, die uneinheitliche Formerlebnisse bieten, in der Abgründlichkeit unsrer unausgeglichenen Existenz an: sie selbst, diese Kunstwerke, sind Gleichnisse, symbolische Offenbarungen der von uns gelebten Uneinheitlichkeit, die *als solche* doch nur in ihrem Bezogensein auf Einheit zum Bewußtsein kommt.

Beide Richtungen der Kunst, die nach Schönheit verlangende und die über die Schönheit hinausgehende, haben ihr tiefes Recht. Schönheit bleibt das Ziel unserer Sehnsucht, und nur moralistische Engherzigkeit verleumdet sie als Lüge. Aber zum mindesten ungenau und darum auch nicht unbedenklich ist es, sie mit der Wahrheit gleichzusetzen. Die Wahrheit hat eine Tiefe, die ihr unerreichbar ist. — Man hat die Darstellung des

schönen Menschen für die höchste Aufgabe der Kunst ausgegeben. Die Griechen haben ihre *Götter* als schöne Menschen gebildet. Lassen wir die Erhöhung gelten, die das Schöne über das bloß Menschliche erhoben hat! Aber das Christentum ist über diese Vorstellungsart hinweggeschritten: hier ist Gott selbst Mensch geworden, und als solcher ist er nicht schön. Die Worte des zweiten Jesaja, die vom Knecht Gottes melden, daß er keine Schönheit hatte, sind als Weissagungen auf ihn gedeutet worden. Schönheit ist, wenn vom Menschen bloß das ins Gewicht fällt, was vor Gott besteht, nur ein bedingter Wert. Wo das Christentum den Menschen, wie er wirklich ist, charakterisiert, da weiß es, daß aus dem Herzen arge Gedanken kommen und daß Schönheit zur Gottwohlgefälligkeit nichts beiträgt. Die Unterscheidung zwar des Schönen vom Häßlichen ist unerschütterlich, und die in sich geschlossene Form, die Form des Schönen, bleibt das Zeichen der Vollkommenheit. Der Mensch aber ist unvollkommen, und darum vermag er in den schönen Gestaltungen nicht mehr sich selbst wiederzufinden, nachdem ihm einmal die Organe für das, worauf es letztlich bei ihm ankommt, geöffnet sind. Um die Wahrheit, die von ihm gilt, zu schauen, braucht er *die* Kunst, die die Beziehung auf die Idee des Schönen wohl festhält, in der durch sie bestimmten Form aber zeigt, was nicht schön ist.