

Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation

von

Dr. Helmuth Pleßner (Erlangen).

Wie die absolute Freiheit jedes einzelnen Willensansatzes vollständige Unabhängigkeit und Einsamkeit der Personen verbürgt, das Gesetz der anderen Seite aber einen überraschenden Zusammenschluß der Taten zur Kunst, Wissenschaft, Religion und Staat, die Wirklichkeit eines allgemeinen, in allen Einzelpersonen wirksamen und sie überlistenden Zeitgeistes, Volksgeistes, Weltgeistes herbeiführt, so haben Geschichtsschreibung und Philosophie seit der Wiedererweckung des metaphysischen Interesses in Deutschland am Ende des neunzehnten Jahrhunderts um den Ausbau der begrifflichen Formen gerungen, in denen diese fundamentale Doppelgesichtigkeit des historischen Geschehens darzustellen ist. Noch sind wir weit davon entfernt, daß dieses eigentümliche Problem in den wirklichen Mittelpunkt der logisch-spekulativen Diskussion rückt, da die bisherigen Ansätze zu einer Geschichtsphilosophie entweder offen Spuren Hegelschen Geistes anstreben oder einem Rationalismus gegebener Wertsysteme oder Schicksalsysteme erliegen. Der seinerzeit die Gemüter stark in Bann haltende Streit über die Werturteile in den Geisteswissenschaften endete zwar mit einer Niederlage des Naturalismus in der Geschichtsschreibung (Herder-Lamprecht-Breysig), nicht aber mit jenem unbedingten Sieg über den Positivismus jeden Formats, wie er seit Kierkegaard und Nietzsche hätte errungen werden müssen; bezeichnend dafür, wie wenig die beiden revolutionären Systeme das mähliche Versinken in den dogmatischen Schlummer hindern konnten. Denn man glaubte, in der transzendentalen Methode das Instrument einer Kritik zu besitzen, die jedem Denker seine Inkonsequenz gegen sich selbst vorhalten, jedes System quasi mit einem Handgriff zum Eingeständnis seiner selbst, seines besseren, rationalistisch-moralistischen Selbst bringen könnte. Ohne dazu durchzudringen, daß Nietzsches und Kierkegaards Kampf dem Positivismus der reinen Vernunft als eines zeitlos in Geltung bestehenden Größensystems galt, die Ideen der Umwertung aller Werte, des Übermenschen, der Zukunftserzeugung, des Sprungs und der paradoxen Synthese nichts anderes wollten, als aus der Kantischen Idee des Primats des Praktischen die Lebenskonsequenz ziehen;

ohne zu denken, daß Wahrheit nicht die Entschließungen eines verantwortlichen Wesens bedingen und binden dürfe, sondern umgekehrt die Forderung nach Verantwortlichkeit dasjenige, was als wahr zu gelten für würdig erachtet werden könne, bestimmt, ohne sich der innerlichen Überholtheit der Romantik in ihrer protestantischen und katholischen Prägung von Fichte bis Baader durch die Aufhebung des ontologischen Apriori und die Einsetzung des pragmatischen Apriori klar geworden zu sein, hat sich die Philosophie der letzten Dezennien, und zwar die akademisch-offizielle Philosophie, nicht zu einer grundsätzlichen Umorientierung der Begriffswelt bereit finden lassen. So leiden wir an einer halb und äußerlich, nur der Gesinnung, nicht der Tat nach vollzogenen Ablösung des Begriffssystems von der mathematisch-physikalisch interpretierten Natur, dem ein historisch anmutender Scheinhalt gegeben worden ist. Solange eine Identität zwischen dem historischen Subjekt, dem wesentlichen Menschen, und dem biologischen Objekt der natürlichen Sozietät, die in typischen Stufen und Perioden ihres Daseins Kette durchläuft, offen gelassen, die geschichtliche Welt der Natur nur als ein Gesichtspunkt dem anderen gegenüber, aber in der gleichen Ebene gegenüber gestellt wird, solange haben wir den Rationalismus der allgemein gültigen Wertmaßstäbe zur Beurteilung geschichtlicher Dinge nicht überwunden. Denn was hindert, in der strikten Gegenrichtung gegen die naturwissenschaftliche Gesetzeswelt eine geschichtswissenschaftliche Normenwelt aus purer Vernunft herzustellen, die, auch wenn sie nicht aus seienden, sondern aus seinwollenden Wertformen, nicht aus Gattungseinheiten, sondern aus Lebensmöglichkeiten besteht, doch immerhin besteht und in ihrem Bestand für ewig vorhanden zur Geltung bereit liegt? Wo ein starres System endlicher und begrenzter Struktur in ein für allemal festgelegter Richtung die Prinzipien geschichtlichen Denkens hergeben soll, da hilft auch nicht die Offenheit, wie Rickert will, Offenheit an den Rändern des Systems, Netzform der Kontur gegen das strömende Kommen der Ereignisse, da hilft nur die prinzipiell ewige Offenheit zum System selbst, das in seiner Totalität ewig neu aus der Selbstvernichtung und Selbstwiedererzeugung der Maßstäbe zu gewinnen und — zu verlieren ist. Das Grundgesetz aller Geschichtsschreibung ist, sich selber ausschalten zu können, um zu erfahren, wie es wirklich war; aus dieser Forderung müssen die Konsequenzen auf die Philosophie und Theorie der Wissenschaft selber endlich gezogen werden; der *mos geometricus*, auch in seiner Wertmaske, der aufklärerisch-sokratische Glaube an Stetigkeit und ein für allemal gesicherte Gegebenheit (oder Aufgegebenheit) des theoretischen Ideenkreises muß zuerst in der Lehre von den Grundrichtungen geisteswissenschaftlicher Begriffsbildung verschwinden. Wenn es die *conditio sine qua non* aller reinlichen Geschichtswissenschaft ist, ihre eigenen Lebenspositionen und Voraussetzungen auszulöschen, damit die Objektivität des Vergangenen fleckenlos in das Bewußtsein treten kann, so liegt hier der Ansatzpunkt zu einer Umgestaltung der traditionellen Natur- und Geschichtslögitik. Es handelt sich um nicht mehr oder weniger als um eine grundsätzliche Verflüssigung aller theoretischen Bereitschaftsformen, damit der in jedem

Gegenwartsverständnis gebrochene und anders gestaltete Strom der Vergangenheit nicht nach vermeintlich zeitunberührten Maßstäben durchmessen wird; diese Elastizität in Bildung sich wandelnder Kategorien schafft die echte Permeabilität des Systems für das historische Leben in seiner Unersetzlichkeit. Indem im Akt der Konstruktion oder des Apriori die Sach' auf Nichts gestellt wird, kommt sie auf dem eruptiven Boden des Zeitalters in fruchtbare Berührung mit dem Ganzen des Lebens. Eucken hat zu einer Zeit, da der werttheoretische Rationalismus in Blüte stand, durch eine gewisse Umkehrung des Hegelschen Philosophierens eine derartige Bildung von Grundgesetzen für historische Begriffe in seiner noologischen Methode versucht. Aber das Geistesleben als die sich durchsetzende Einheitsbewegung, als der ewig schaffende Weltgeist und Ort des Sinns geschichtlicher Einzel-dinge ist trotz irrationaler Charakterisierung eine dem Sein oder der Geltung nach überzeitlich angesetzte Richtungsgröße; die historisch bedingte Reichweite der Geltung aufgestellter Normen wird von dem oberen Gesamtgeschehen des prozedierenden Geisteslebens rationalistisch bemessen; es kommt zur Annahme eines absolut feststellbaren Stellenwerts geschichtlicher Bildung. Tröltzsch hat mit Recht darauf hingewiesen¹⁾ (20): „Das „Geistesleben“ ist entweder in Wahrheit aus unserem abendländischen Kulturstand abstrahiert und dann kein rational notwendiger Maßstab, wie es doch bei seiner Verwachsenheit mit der Vernunft und dem All beansprucht, oder es ist wirklich rational aus dem Wesen des Geistes hergeleitet, und dann ist es gegenüber der weltweiten Menschheitsgeschichte mit ihren ungeheuren Gegensätzen ebenso hilflos . . .“ Daß die weltgeschichtliche Erfahrung trotz aller inneren Zerklüftung „im Element der Wahrheit“ erfolgt, wer bürgt uns dafür? Gedankliche Argumentation allein nicht; ein spiritualistischer Positivismus im Sinne Euckens löst das Problem nicht. Hier führt Tröltzsch in wahre Tiefe (in der zitierten Abhandlung, die eine Umwälzung für die Logik des historischen, aber höchst bemerkenswerter Weise auch des naturwissenschaftlichen Denkens [37 unten] fordert): Die Bildung der Maßstäbe ist Sache des Glaubens, der schöpferischen Tat, die bei Beobachtung aller Forderungen nach strengster Disziplin und auf Grund größter Eindringlichkeit das Material der Überlieferung unter einen Gesichtspunkt, unter Prinzipien zu bringen wagt, ist ein Wagnis, das den Forscher aus dem Lebensprozeß des Ganzen herausdrängen kann, wenn seine Intuition fruchtlos bleibt. Das Apriori der Absicht ist nicht zugleich Apriori des Erfolgs; der Maßstab des Historikers, des Kulturphilosophen für sein unerschöpfliches Material ähnelt dem Projekt des Politikers, der den Staat (in jedem Augenblick ein System irrationaler Bedingtheit) in bestimmter Richtung weiter gebracht haben will. In beiden Fällen bei prinzipieller Unkenntnis des Ganzen aller Faktoren prinzipiell geforderte Bereitschaft zu allen Möglichkeiten, in beiden Fällen ein restloses Abschließenmüssen auf Grund wesentlich unvollständiger Orientiertheit; eine

¹⁾ Ernst Tröltzsch, Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge. Rede zur Kaisergeburtstagsfeier der Berliner Universität. Sonderabdruck aus der Historischen Zeitschrift 1916 (herausg. von Meinecke u. Vigener).

Tat, nicht auf Grund von Einsicht in dem Sinne, daß die zur Handlung zureichenden Prinzipien in der Besinnung auf den Gegenstand, mit dem und für den man handelt, zu gewinnen sind. „Ein fernes Ziel hat mich beseelt, den nächsten Schritt hab' ich gewählt“, die geahnte Teleologie des Geisteslebens gibt den Untergrund, nicht aber die *ratio sufficiens* zur Tat des nächsten Schritts in Politik und historischer Begriffsbildung; die individuelle Lage will, daß ihr Genüge geschieht, und die Konstruktion des kulturphilosophischen Systems hat diesem Grundsatz geschichtlicher Darstellungstreue Rechnung zu tragen.

Somit erscheint eine innere Angleichung geisteswissenschaftlicher Begriffsbildung an das bewegliche Dasein der Geschichte durchführbar geworden; die eigentümliche Doppelgesichtigkeit ihres Prozesses: auseinanderstrebende Tendenzen der Freiheit, Anarchie der Gesinnungen und zusammenstrebende, mählich durchbrechende Gesamtbewegung in den Werken zu ihrem nachträglichen Bewußtsein einer organischen Geschlossenheit der Entwicklung, zum Volksgeist, Zeitgeist, Weltgeist erklärt sich als die von Gegenwart zu Gegenwart unausgesetzt versuchte Bewältigung des Vergangenen, als unausgesetzte Selbstverständigung in Sorge um den nächsten Schritt; denn nur das wird Geschichte, was sich mit Bewußtsein selbst zu machen gezwungen ist: die Ungewißheit ihrer eigenen Zukunft, die frontale Offenheit ist der Anlaß zur Bildung historischer Kontinuität und Auskristallisierung wesenhafter Rhythmik, bedeutungsbelasteter Periodizität im Fortgang der Menschheit.

Für die Ästhetik ist daraus zu lernen, daß ihre Maßstäbe nur dann die Kraft haben, der geschichtlichen Daseinsart gerecht, innerlich gerecht zu werden, wenn sie individuell gehalten sind; nur das Individuelle, unabgeleitet, in voller Ursprünglichkeit, erwirbt Allgemeingültigkeit — nicht als Form für andere mögliche Inhalte, sondern als Ausdruck der Unersetzlichkeit. Das Allgemeine ist wesentlich konkret, das unecht Allgemeine, abstrakte Gattung und schwebende Relation, hat nur als Mittel des Gedankens, als Spiegelbild der Grammatik zu gelten. Schönheit ist eine Vermittlung des wirklich Schönen und seiner individuellen Kategorien, denen als Ort ihrer (nicht logischen, nicht szientifischen) geschichtsphilosophischen Verwandtschaft der Stil zugewiesen ist. In diesem Sinn gibt es eine Ästhetik des Barock und eine Ästhetik des Empire, es gibt stilgebundene Ästhetik, deren Form und Urteilsmaßstäbe in Ursprungseinheit mit den Objekten stehen, ihnen auf den Leib geschrieben sind. Denn die formale Kunsttheorie kann nur das abstrakt sich Gleichbleibende zur Erkenntnis bringen, das in jeder Erscheinung steckt und mit ihr gegeben ist, aber gerade darum und als das dem Menschen und einem vernünftigen Wesen überhaupt Unvermeidliche die Erscheinung nicht trifft. Worringer, Wölfflin, um nur die interessantesten zeitgenössischen Vertreter einer alten kunstphilosophischen Tradition zu nennen, die in Schillers Aufteilung in naive und sentimentale Dichtung, in den Romantikern, in Nietzsches Begriffspaar des Dionysischen und Apollinischen berühmte Beispiele hat, versuchen das geschichtlich gebundene Werk aus seiner ursprünglichen Nachbarschaft im Ganzen des Verlaufs in eine natürliche

Nachbarschaft zu heben, deren Kriterien formal-systematischen Wesens sind. Sie erhalten nach dieser Gepflogenheit bestimmte Stile und Ausdruckstypen, die im Ganzen der Geschichte wiederholbar einen Stufenbau, ein periodisches System, eine definite Mannigfaltigkeit von so und soviel Darstellungsmöglichkeiten bilden. Stile, d. h. Kunstübungen nach bestimmten zu einem Lehrgebäude zusammenschließbaren Regeln können zu Einem Stil, d. h. einer Ausdrucksart, Ein besonderer Stil im ersten Sinn, beispielsweise die Spätgotik, zu mehreren Stilen der zweiten Auffassung, zu mehreren Kategorien nach dem Prinzip der Dynamis, des Status, der Farbigkeit werden. Stil ist dann ein naturphilosophischer Begriff geworden, ein Bild des Schicksals, kein mögliches Willensziel mehr, auf das man es abgesehen haben kann, keine Norm und Vorschrift. Der Rationalismus, und sei er noch so historisch und in irrationalen Tendenzen versteckt, zerstört die geschichtliche Begrenztheit des Kunstwerks, er hebt die Doppelgesichtigkeit des menschlichen Werks, das Einmalige, Neue der zukunftsbeseeelten Leistung in ihrer Verflechtung mit dem unvermeidlich unwillkürlich Wiederkehrenden der psychophysischen Charakterlage auf. Stil ist eine Kategorie der Geschichtsphilosophie, Stile sind die Probleme einer Geschichtsphilosophie der Kunst.

Gegen die übliche Angewohnheit, in der Geschichte eine Kette von objektiv fest bestimmbareren Gegenständen zu sehen, welche die andauernde Forschung allmählich in eindeutiger Verknüpfung zeigen könnte, gegen jene Eschatologie des Verstandes, des vollständig befriedigten Wissens- und Richtigkeitsdranges in der Historiographie (falsch aus der Naturwissenschaft auf das Leben des Geistes übertragen) setzen wir mit Tröltzsch (loc. cit., besonders 43/44) die Auffassung von der Variabilität der geschichtlichen Größe; denn sie ist aus faktischem Vorkommen und Interpretation zusammengesetzt, aus Interpretation, durch die es sich selbst zum Moment seines Daseins verhilft, sie hat das Gewicht, welches ihm seine Zeit beimißt, das ihm in der geahnten Teleologie der sozialen Gruppe, des Staates, schließlich der Menschheit zukommen wird. Bleiben auf diese Weise immer neue Möglichkeiten für die Auswertung, Gruppierung, für die Bedeutsamkeit der vergangenen Menschheitsdinge, hat derart jede kommende Gegenwart, so wahr sie an sich selbst unersetzlich ist, ihre Objektivität, die ihr wahlverwandte Wahrheit (nicht nur „Auffassung“ von der Sache), dann müssen auch die Stile der Kunstgeschichte zu fließenden Größen werden, obgleich feste Unterlagen in dem unveränderlichen Aussehen, in den stofflichen Schichten künstlerischer Dokumente bleiben. Was gotisches Maß- und Stabwerk, der gotische Innenraum bedeuten, ob naturalistisches ob spiritualistisches, ob abstrakt-organisches Wollen, das wechselt, und darüber sind immer neue Deutungen möglich; was sie unserem Bewußtsein als lebendige Kundgabe menschlicher Geister sind, liegt nicht fest, nur der ausdrucksfreie Arbeitsniederschlag und seine Konstruktion bleibt als Teil der Natur.

Schließlich ist eine letzte Differenzierung des Stilbegriffes nach den Kunstarten, den einzelnen Künsten vorzunehmen, deren Ausdrucksbereiche in einem nur individuell zu bemessenden Verhältnis den allgemeinen seelischen

Möglichkeiten entgegenkommen. Ohnehin, wie schon erwähnt, zu leicht geneigt, das Spezifische beispielsweise einer Malerei in Gemälden früheren oder späteren Datums wiederzufinden, geht man dazu über, in artfremden Künsten ähnliche oder die gleichen Ausdrucksgesetze zu entdecken. So bemüht sich Strich in der Festschrift für Munker nach dem Wölfflinschen Kategorienmuster in der Literatur des 17. Jahrhunderts einen Barock zu erkennen, der natürlich ganz die Züge des Barocks der bildenden Kunst trägt. Wenn man von dem Originellen des Versuchs, gerade die Wölfflinschen Kategorien im Anwendungsbereich zu erweitern, absieht, das Recht oder sagen wir wenigstens den Anlaß zur Übertragung bildet doch lediglich die Gleichzeitigkeit der Werke. Vom Künstler her gesehen, der von einer Gesellschaft bedingt ihre Moden teilt, tiefer noch aus gleichen unterirdischen Quellen wie diese gespeist wird, hat die Geschichtsschreibung guten Grund, einer überindividuellen Stimmung, einer Luft und Strömung, einem Zeitgeist nachzuspüren und seine allgemeinen Verbindlichkeiten in Einzelformen wiederzuerkennen. Die Tatsache solcher seelischen Gemeinsamkeit, so schwer sie zu eruieren ist, bleibt außer allem Zweifel, und die Beschreibung einer beliebig weit oder eng zu fassenden Epoche hat an ihrer merklichen Macht ein Regulativ. Aber zur Erkenntnis des Stils verhilft sie nicht. Es gibt Gemeinsamkeiten, ein sich den Künsten, ja dem ganzen Leben mitteilender Zeitgeist, aber dieser ist, wo nicht gesellschaftlich bedingte Übereinkunft und Geschmack, Symptom seelisch-natürlicher Kräfte und Gleichgewichte. Es bedarf gerade der Brechung dieses in und zwischen den Menschen lebenden Willens, dieser Neigungen, Gesinnungen und Ideale im Material des Raums, des Steins, des Wortes, der Farbe, des Tons, der Gebärde, es bedarf der begrenzten Gestaltung, damit vom Stil der Sache selbst die Rede sein kann. Erst wo das Zeichen der Überwindung, die Form anzutreffen ist, hat man die Möglichkeit eines Stils, in dem, um es zu wiederholen, ebensoviel bewußte Regel und freiwillige Bindung als unbewußte Eigenart und Bedingtheit niedergelegt sind. Mag man vom Stil des 17. Jahrhunderts reden, so doch nicht in einem Atemzug als von seiner Plastik, Malerei, Literatur und Musik, womöglich seiner Soziologie und Kriegführung. Das ihnen Gemeinsame reicht wohl aus, um die psychologische Herkunft sich vorzustellen, aber es reicht nicht aus, um die in der Behandlung des Stoffes niedergelegte Stilqualität zu bestimmen. Jeder Stoff, aus dem Gestalten geprägt werden können, jedes mögliche Darstellungsmaterial und jede mögliche Richtung, in der die Materialien zu kombinieren sind, mit einem Wort die Mittel des Ausdrucks haben ihre durch die inneren Gesetze ihrer Art bedingten eigenen Stile. Man täusche sich nicht — die Einheit zeitgenössischen Wirkens ist eine nur auf dem Umweg der Abstraktion aus zahlreichen Wirkungsergebnissen gewonnene, künstlich zur Konzentration gebrachte Lebensstimmung, aber kein Stil, keine geprägte Form. Die Musik des romantischen Anfangs des 19. Jahrhunderts hat einen anderen Stil bzw. eine andere Ausdruckshöhe ihrer eigenen Vergangenheit gegenüber, eine andere Tendenz im Rahmen ihrer überhaupt übersehbaren Ausdrucksmöglichkeiten, ein anderes Getragensein vom Willen der Zeit und eine andere

Funktion im lebendigen Wirkungszusammenhang des Ganzen als die gleichzeitige Malerei, Architektur, Dichtung, Schauspielerei. Steht hinter den Werken einer Zeit als den Eruptionen tiefster Erregung und Grundstellung des gemeinsamen Bewußtseins auch ein Wille und ein Herz, eine Leidenschaft, die in's einzelne Bedürfnis ausstrahlt, so gewinnt die Tat doch nur den ihr von der Tradition, der geschichtlichen Lage und den Ausdrucksmöglichkeiten des gerade gewählten Stoffgebietes erlaubten Stil. Die reine Grundstimmung muß sich im Übergang zum Werk und Ausdruck für Gesicht und Gehör erst eine Transponierung in das komplizierte Kunstsystem gefallen lassen, für dessen Aufbau die allgemeinen primären Qualitäten des Darstellungsgebietes wie die zeitlichen sekundären seiner geschichtlichen Verbrauchtheit mit verantwortlich sind. Gewiß ist Tasso, ist Logau barock, aber nicht in jener Funktion zur Form ihres Ausdrucksgebietes, der Sprache, in der Bernini und Pöppelmann es sind, Bach oder der offiziell gotisch gewertete Grünewald.

Wenn wir also das Dogma des Einheitsstils einer Zeit damit zerstören, so ist nicht gesagt, daß an seine Stelle eine vollständige Anarchie der Einzelformen, die sich kaum zu Stilen zusammenfassen, treten muß. Die seelische Struktur und damit die allgemeinen Möglichkeiten des Empfindens ändern sich im Vergleich zu dem Formenwechsel des Ausdrucks viel zu langsam. Darum ist die Annahme erlaubt, daß sich der reiche Wechsel der Kunstformen, zum mindesten einiger Jahrhunderte, auf eine annähernd homogene Ebene von Grundarten der Erlebnismöglichkeit projiziert und also in sich Wesensverwandtschaften besitzen muß. Seelische Stammesverwandtschaft heißt aber Bedeutungsverwandtschaft; die Geste, mit der ich etwas meine, kann sehr verschieden von einer anderen sein, die doch dasselbe dem Empfinden an unaussprechlicher Qualität in Anmutung und Bedeutung sagt. Für große Zeiträume der Geschichte ist der Artreichtum menschlichen Seelenlebens sicherlich als konstant anzusetzen, sodaß die Ursprungsrichtungen früherer Epochen bis zu einem gewissen Grade an unserem eigenen Willens- und Gefühlsleben lebendig gemacht werden können. An die Stelle einer dogmatischen Identifikation unseres Bewußtseins, unseres Geschmacks mit dem vergangener Geschlechter tritt für den Historiker und Kulturphilosophen die kritische Analogie beider Größenbezirke. Wie ohne intensivstes Durchleben der Wirkung Rembrandtscher Kunst ihre Stilanalyse unmöglich ist, so darf dieser Zusammenhang nie zur Behauptung einer vollkommenen Kongruenz und Deckung unseres Eindrucks mit den Absichten, dem Maß und der Art jener von Rembrandt gewollten, von seinen Zeitgenossen erlebten Erschütterung behauptet werden.

Auf zwei Grundsätzen erhebt sich also die Aesthetik als eine Geschichtsphilosophie des Kunstwerks oder als Philosophie der Stile: auf dem Grundsatz einer durch die Qualität des Mediums der Darstellung bedingten Materialgebundenheit des Stils und zweitens auf der Forderung der Deutbarkeit gewisser Stile und Stilgruppen durch Analogie. Zieht man in Betracht, daß der Stil als ein historisches Phänomen (oder als der Ort geschichtlicher Kunst kategorien, was im Resultat auf eins hinausläuft), wiewohl wesentlich

individuell, eben darum nichts Isoliertes, beliebig in formale Kategorien Auflösbares ist, sondern in der einsinnig gerichteten Reihe geschichtlicher Bildung seine unverlierbare Stelle und Wesensart besitzt; bedenkt man schließlich die damit gegebene Unvergleichbarkeit und Unwiederholbarkeit der Stile im absoluten Sinn, die aber ebenso damit ermöglichte Aufstellung gewisser relativ zu ihrem Stoffgebiet, Ausdruckszweck, ihren Ausdrucksmöglichkeiten und den tatsächlich erreichten psychischen Wirkungen im Zuschauer ähnlicher oder verwandter „Stile“, dann ergibt sich mit Notwendigkeit, daß jede Kunstübung, wenn sie nur hinreichend selbständig ist, ihre eigene Stilgeschichte hat, die durchaus nicht chronologisch den Stilabläufen anderer Künste parallel geht. Balthasar Neumann z. B. hat, wir haben das nachdrücklich betont, im sogenannten Zeitcharakter Verwandtschaft mit Bach, die psychische Lage, Stellung zur Welt und Gesellschaft ist, so können wir unsere allgemeine Erwartung aus literarischen Dokumenten stützen, im allgemeinen die gleiche, aber das sagt uns, wenn damit auch ein Beitrag zur Erkenntnis der inneren Verfassung im 17. bis 18. Jahrhundert geleistet ist, zur Erkenntnis ihrer Stile nichts. Nun sind die üblichen Stilbezeichnungen und -analysen ganz vorwiegend der bildenden Kunst entnommen und auf deren Entwicklung bezogen; die Charakteristik des Klassizismus, des Romanischen, Barock, Rokoko, Gotik arbeitet wesentlich mit optischen Begriffen.

Hier ist einzusetzen. Die Art seelischer Energie und das innere Gesicht eines Stils sind von den optisch-taktischen Bedingungen der Darstellung, sein Gehalt von den Mitteln zu sondern; die eigentümlichen Verhältnisse des Reichtums, der Ausnutzung, der Sparsamkeit im formgeprägten Stoff, die Typen der gegenseitigen Inanspruchnahme von Rohmaterial und Formbehandlung auf der einen, Wirkungszweck und Wirkungskraft auf der anderen Seite haben in jedem Stil eine eigenartige Struktur. Sie machen seine aesthetische Kristallisationsformel aus. Und diese Formel, die ein System von Funktionen ist, bei denen die Funktionsglieder variieren können: Lebhaftigkeit, Stille, rohe Kraft, Pikanterie, Farbe und Wort, Klang und Größe, Helle und Schwere, alle nur denkbaren Eigenschaften künstlerisch fassbarer Darstellungsmittel, diese Formel trifft einen Stil, der eine Tragödie, eine Sonate, eine Novelle, eine Porträtbüste, einen Tanz der verschiedensten Zeiten und selbst der Völker zu Wahlverwandten macht. Stellt man sich die Geschichte auch nur einer kleineren Gesellschaftseinheit wie ein Gebirge vor, in dem die Stilphasen den geologischen Schichten entsprechen sollen, dann könnten wir das, was wir im Sinne haben, mit Schichtenverwerfung der Stile bezeichnen. Es ist geologisch eine allgemein verbreitete Erscheinung, daß jüngere Schichten inmitten alter, alte inmitten junger auftreten, ein Phänomen, hervorgerufen durch Verwerfung der Gesteinslage.

Nun, die Geschichte ist kein Naturvorgang, und Stil ist ein geschichtsphilosophischer und kein naturphilosophischer Begriff der Kunst. Wir reden nicht von Rhythmen, Perioden, von zu durchlaufenden Stufen in der Geschichte, denn das alles gehört ihrer Natur an. Trotzdem gibt es innerhalb genügend enger Grenzen Analogien der inneren Gesetzlichkeit in Kunstwerken, und

diese Analogien bestimmen Wesensverwandtschaften oder Stile. Dabei ist nicht der historische Zusammenhang, das Aufeinanderhindeuten der Phasen außer Acht gelassen. Ein Stil ist nicht dem romanischen der bildenden Kunst verwandt, wenn er nicht seine Gotik hat, auf die er hinwill, wenn er nicht seine frühchristlichen Mischformen hat, von denen er sich losringt. Eine Ähnlichkeit kann sehr wohl zwischen historisch ganz verschieden gelagerten Stiltypen (beispielsweise Barock und Gotik, Renaissance und Hellas) behauptet werden, Ähnlichkeit in psychischer wie formaler Hinsicht, und ist doch nicht jene echte Analogie oder Stilverwandtschaft, deren Feststellung eine der ersten Aufgaben einer Geschichtsphilosophie der Kunst ist. Dazu fehlt uns heute noch das Rüstzeug, den inneren Aufbau eines Werkes der Malerei oder Musik so zu bestimmen, daß er wie eine chemische Formel gebraucht werden kann, ohne doch von seiner Individualität auch nur das Geringste einzubüßen. Die historische Funktion muß gewahrt bleiben, dann ist gegen individuell gefaßte Reihenbildungen in der Geschichte eines Kunstzweigs, gegen eine Individualhistorie der Künste, die sich auf eine für gewisse Zeit- und Volksräume gültige absolute Stilchronologie stützt und als ihren Maßstab beruft, nichts einzuwenden. Nur darf man diese Erkenntnis nicht naturalistisch und rationalistisch verfälschen und behaupten, jeder mögliche Zweig künstlerischer Tätigkeit durchliefe notgedrungen eine Reihe von Stilphasen, das Barock der Musik läge eben deshalb bei Wagner, weil die Musik geschichtlich entsprechend jünger sei als die bildende Kunst. Es ist nicht gesagt, daß die Musik, weil sie eine dem Barock analoge Zeit, in Beethoven eine spezifische Analogie zur Renaissance gehabt hat, nun ein Rokokoanalogon aufweisen müsse und im ganzen Verlauf ein Spiegelbild der anderen Künste wäre. Auf die Reihenfolge kommt es nicht an, sondern auf das Werk, das in seinem seelischen und formhaften Typus der Möglichkeit nach zu den Funktionen, welche die Stile anderer Kunstbezirke geschichtlich ausgeübt haben, ein Ganzes von Analogien bilden muß.

Der historische Naturalismus gibt die echten Aequivalenzen oder Analogien als Stufen eines gleichmäßig zu durchlaufenden Wachstums aus; ihm ist die Geistesgeschichte ein notgedrungenener, rein gesetzmäßiger Prozeß, die Freiheit Schein oder wenigstens unproduktiv; alle Gestalten sind vorher bestimmt, folgen auseinander. Der Geschichtsphilosophie dagegen ist Freiheit die Ursituation für alle historischen Möglichkeiten des Lebens. Ihr gilt das Prinzip der Originalität nicht minder. Daß darum jede Tat eine einzigartige unwiederholbare Größe ist, begreift sich ohne weiteres. Nur käme in dieser Einsicht nicht die volle Figur des geschichtlichen Daseins, die Doppelrichtung, das Gebundensein und das Sichlosmachen von der Tradition zur Geltung; das Kausalschema ist einseitig nach rückwärts in das Vergangene, das Originalitätsschema einseitig nach vorwärts ins Zukünftige gewandt. Das Schema der Schöpfung aber, die trotz ihrer Einzigkeit eine Kontinuität zur Tradition beläßt, die gerade, indem sie sich in der Tat von ihr abkehrt und losreißt, sie weiterführt und ein mähliches Aus-ihr-Hervorwachsen sichtbar macht, mag als Fundament im historischen Erkennen zur vollen Erfassung

des geschichtlichen Augenblicks, der wahrhaft kritischen Situation in den Taten eines Menschen, ja eines Volksganzen zu dienen. Die historische Auffassung der Kunst schließt demnach die Deutung als Tat und Blüte der Tradition mit ein, die Philosophie der Kunst, sofern sie diese nicht im Element der Ursachen oder als Natur und auch nicht im Element der Freiheit und Schöpfung als rationales System ästhetischer Möglichkeit, sondern in paradoxer Synthese des Wirklichen, das Geschichte wird, im politischen Element gewissermaßen begreift, ist demnach wohl in der Lage, Wesensverwandtschaften in geschichtlich ganz heterogenen Dingen, Parallelismen des historischen Sinnes aus den einsinnig gerichteten Ereignisströmen herauszuheben. So kann sich ihr ein echter Entwicklungsprozeß in bloßer Aufeinanderfolge gestalten, wo der Chronist nur merkwürdige Begebenheit auf merkwürdige Begebenheit konstatiert.

Aus dem Material der Überlieferung kommt derart ein wiewohl historisch nach Ort, Zeit und Mensch geformter, so doch nicht bedingter und letztlich durch sie veranlaßter Gehalt zum Durchbruch, ein Sinn, die Spur eines Ganzen. Der Sinn liegt ebenso im Geschehen als wir ihn hineinlegen — keine Unmöglichkeit, denn das Geschehen ist kein gegenständlich fester Bezirk, sondern eine sich mit uns verändernde, durch unser Hineingestelltsein garantierte Zweckbewegung; ein ewig offener Prozeß zu allen Wirklichkeiten, aber in kleinen und großen Kreisen zweckmäßiger Zusammenhänge kristallisiert, wenn er einmal geworden ist.

Stil ist nichts anderes als ein solcher Kreis, historische Einheit in den Entwicklungsläufen der Kunst; Symbol eines bestimmten inneren Gehaltes, niedergelegt in der Sprache des Bildes, des verhüllten und des Musik gewordenen Klanges; kein sinnloses System äußerlicher Merkmale, sondern ein individueller Geist, mit dem man sich auseinandersetzt. Eine Größe, die — einmal entstanden — von ihren Unterlagen, den Kirchen, Statuen, Büchern und Musikstücken bis zu einem gewissen Grad ablösbar und formulierbar, in den einzelnen Zweigen der Künste analoge Stile zu formulieren erlaubt, ohne doch von dem Wesen der Einmaligkeit, der besonderen Erfüllung einer Idee, der restlosen Hingabe an einen Moment in einer Entwicklungsgeschichte, ohne von ihrer historischen Funktion das Mindeste preiszugeben.

* * *

Den Grund für die neuere Stilgeschichte seit der Renaissance, also für die eigentliche Geschichte der Stile, in welcher Stil das Umkämpfte, das Thema, der Gegenstand ist und geradezu der Held der dramatischen Zwiegespräche genannt werden muß, welche die bildenden Künste der Neuzeit führen, den Grund dafür, daß das Schicksal der Kunst das erste Objekt für sie wird, ist der Glaube an die Selbstgenügsamkeit und den Selbstzweck der natürlichen Erscheinung, an die geschlossene Systematik, in sich selbst erfüllte Ökonomie des gesamten Daseins. Dem Katholizismus ist das begrenzende und systematisierende Prinzip für die Welt die himmlische Heilsordnung.

dem (ausgesprochenen oder latenten) Protestantismus ist es das In-sich-Ruhenkönnen, die Möglichkeit der freien Schweben aller Dinge, Körper wie Geist, verbürgt und dargestellt durch die ihnen einwohnende Gesetzmäßigkeit der Maße, das Aufeinander-Abgestimmtsein, die Ausgewogenheit, und diese Lehre von der Herrschaft des Ausgleichs aller Gegensätze als der Selbstgetragenheit der Welt gewährt trotz ihrer religiösen Meinung und besonderen Christologie dem griechischen Heidentum, ihrer klassischen Formulierung, ohne weiteres Eingang. So hat alles seinen Schwerpunkt verlagert bekommen und bewegt sich, ist geformt und schön nicht durch unmittelbaren Hinweis mehr auf die himmlische Zone, sondern auf sich selbst; den Dingen ist der metaphysische Stützboden genommen. Die äußeren und die Sternbilder der menschlichen Brust gelten durch keine andere Kraft gehalten als durch den Ausgleich ihrer Schweren gegeneinander. Die Natur ruht in sich selbst, so der Geist und die Schönheit.

Die Überzeugung von der absoluten Selbständigkeit der einzelnen Weltgestalten wie ihres Ganzen führt zu dem eudämonistischen Pantheismus der Renaissance; die einzelne Gestalt ist Allegorie der lebendigen Totalität. Ein außerordentliches Gewicht geht so auf die Erscheinung, die Figuren der Natur, in erster Linie des Menschen über, jede Gestalt als die geprägte Form, die lebend sich entwickelt, wird selbst eine eigenwillige Welt unter den Welten, ein Gleichnis des Alls. Das Einzelne bedeutet nun Individualität und beansprucht gleiche Selbständigkeit wie das umfassende Ganze des Daseins. Dieser Wandel in der Gesinnung bedingt eine, wie die Konsequenzen beweisen, grundstürzende Änderung, ja völlige Umdrehung des Formverständnisses für die bildende Kunst.

Kulthaft gebundene Zeitalter, deren künstlerische Interessen dem ganzen Zuge des geistigen Lebens entsprechend ins Religiöse ausmünden, kennen das Kunstwerk nur als Bestandteil und Stütze der den metaphysischen Mächten zugewandten Inbrunst. Ob Wandschmuck und kunstgewerblich der Einrichtung der Kultstätte, ihrem Gerät gehörend oder außer aller Mittelfunktion selbstständiges Bild und Plastik, Bürgerhaus, weltliches Kunstgewerbe, dient das Kunstgebilde dazu, auch noch im geringsten die Seele an die ewige Welt zu erinnern und ihr ein Bild ihres unirdischen Glanzes, ihrer beständigen Glorie zu geben. Das Kunstwerk weist aus sich heraus; die Form bezeichnet ein über sie Hinausliegendes, den letzten Aufschwung des Gott innigen Geistes; ist Ausdruck für die alle Maße übersteigende Ewigkeit, die mühsame Bezeichnung für einen Inhalt ohne gleichen; dient dazu, den transzendenten Gegenstand in ihrem verborgenen Spiegel aufzufangen.

Dagegen führen die Künste religiös nicht mehr zentral bestimmter Epochen eine freiere Sprache. Je schwächer die Kraft wird, welche die Bilder des Glaubens auf das Bewußtsein ausüben, umso unbeschränkter wird das Gebiet, aus dem man der Darstellung wertige Vorlagen nehmen, das man schmücken kann; umso stolzer und fesselloser schließlich wird der Mensch selbst. Die Renaissance hat dafür ihre besondere Ausdrucksweise in jener Entdeckung des „Menschen“ gefunden, des Wesens, das eine unendliche

Zukunft und in ihr unendliche Möglichkeiten hat, das zu immer neuen Ländern der Tat und des Gedankens bereit seine Kraft in der Verwirklichung von Utopischem erprobt. Von überweltlichem Drucke befreit, erstarken Natur und menschliche Gesellschaft, erhalten die Kräfte, die es ihnen gestatten, ihre Ordnung durch sich selbst in sich aufrechtzuerhalten. So wenig sich diese Auffassung mit der antiken deckt —, sie ist doch wie keine andere zu ihr disponiert; beide Weltbilder berühren sich im Bewußtsein und in der Lehre von der Selbstherrlichkeit der Natur und des Menschen, beide ganz verschieden motiviert (der Mensch der Antike hat keine qualitativen unendlichen Zukunftsmöglichkeiten, keine Utopie, er ist Grieche oder römischer Bürger, nicht der aus Jude, Heide, Christ leuchtende Mensch; der Mensch der Renaissance, auf dem Boden jüdisch-christlicher Prophetie immerhin gewachsen, ist dagegen viel zu sehr auf sich selbst gestellt, um im Leben seiner Stadt Genüge zu finden, hinblickend auf eine Nachwelt, der es sich vorbildlich zu machen gilt, auf eine Menschheit — die Christenheit ohne Christus —, seine universelle Umwelt). Getragen vom Stoizismus, seiner panlogischen Naturmoral, der Stimmung ungehemmten Umschlosseneins von einer durchwaltenden Allvernunft ist die Natur nichts als Sichtbarkeit der vollendeten Ordnung, der Widerschein der Ideen und reinen Maßgesetzlichkeiten am Stoff, das Zwischenreich Platos, in dem die Idee in die absolute unendliche Leere sich einzeichnet und Gestalt macht; ein Zwischenreich, das selbständig gegen seine Prinzipien geworden ist, sie in sich vollkommen aufsaugt und ihnen nun Leben gibt. Das will sagen, Natur ist nicht Verdunkelung und immerhin notgedrungener Ausdruck der Idee, sondern ihre einzig gemäße Gestalt, sie ist Erscheinung in Proportion, und die Idee soll nur sein: Schema einer Proportion in sinnlich mitgeteilter Erscheinung. Dürers „Melancholie“ spricht diese Wahrheit der Renaissance pythagoreisierend aus; hier ist es ohne Belang, ob der Meister einen Zusammenhang von Polyeder, magischem Zahlenquadrat, Gestirn und Leber und das Gesetz der Drei-Vier-Fünf irgendwie sah, die Problematik selbst und die Magie der Proportion, die Mystik der Form, waren das Wesentliche.

Das humanistische Kunstwerk ist, wie aus allen diesen Ansätzen leicht zu begreifen, ein bewußtes Abbild der innerlich eigenmächtigen Natur als des aufeinander eingespielten Systems von Formen und Formverhältnissen; ein Abbild hinsichtlich des Sujets wie seines ewigen Formcharakters. Die Ausgewogenheit und das Insichruhen soll das Bildwerk in seinem Aufbau, in Komposition und Gebärde als ästhetische Ökonomie nicht nur abbilden, sondern sein. Schönheit, der Gegenstand und das Ziel des Künstlers, gehört nur dem Werk, das in sich hineinweist, nur der geschlossenen Form. Es gilt nicht mehr, wie in der Kirchenzeit, ein unsichtbares Reich von unsagbar hoher vergeistigter Sinnlichkeit, es gilt diese unsere Welt, nicht Abstraktion, behutsame Andeutung, ein Zurückhalten vor dem Höchsten, sondern Konkretion, restlose Klarheit der Gestalt, Begrenzung. Es gilt das Bild in jenem radikalen Sinn Platos, dem die Idee eine angeschaute Urform war, der Reinheit und Unberührtheit ihrer Bedeutung, ihrem Abgerücktsein, ihrer

Unmittelbarkeit, ihrer einleuchtenden Zweifellosigkeit zuliebe. Auf das Verhältnis der Bildhaftigkeit ist die ganze bildende Kunst der Renaissance, auch Plastik, auch Architektur unbewußt eingestellt. Die Lehre von den die ganze ästhetische Harmonie vollkommen beherrschenden Proportionen verlangt das; der Raum, von innen oder von aussen gesehen, drängt nicht aus eigener Unruhe zu Bewegung und Ruhe, er bleibt jene Leere, die Grenzen verlangt, um empfunden zu werden, und bezeugt durch den Kampf um reine Symmetrie seine Indifferenz. Fassaden- und Grundrißentwicklung bis Michelangelo sprechen deutlich dafür; der Zentralbau strebt nach einer gleichmäßigen Abschattung des Bildes durch reibungslose Überführung aller Ansichten von jedem möglichen Standort aus; das Raumgefühl als eine spezifisch unbildhafte Orientierung der Empfindung, in der Gotik einseitig dominierend (bis zur Entwicklung der malerischen Spätgotik), wird erst im Barock lebendig. So wird Raffael in einer die Lieblichkeit, das Zarte und Weiche, die absolute Ungezwungenheit der Figuren in seltsam mitklingender Landschaft unterbauenden Tiefe begriffen, wenn einem die Augen über ihre, wie Nietzsche vom Griechentum sagt, kristallinische Entrücktheit aufgegangen sind. Seine Größe ist das eingehaltene Gleichgewicht von dem durch Dinge erfüllten Raum und Gesamtraum, dessen wahrhaft musikalische Ökonomie die Atmosphäre, das natürliche Licht nicht braucht. Ihr Letztes gibt deshalb die Renaissance nicht in dem Realismus des Donatello oder des Mantegna, sondern in einer Feierlichkeit der Naturformen, die aus ihnen selbst geholt ist. Durch das Hervortreten ihrer eigenen Wesenszüge verklärt, beschränkt sich die Darstellung nicht mehr auf optische Wirkungen, sondern in einer geradezu einzigartigen und von keiner anderen künstlerischen Produktion anderer Zeiten erreichten Weise greift sie auf alle Empfindungszonen über und bringt sie zur Miterregung. Auf einem Tizian führen trotz der ausschließlich malerischen Gebundenheit die Dinge eine darüber hinaus-schwingende, unabsichtliche oder wenigstens, was hier auch nur in Betracht kommt, unabsichtlich scheinende Zwiesprache miteinander, die an Eindringlichkeit jede Aussprechbarkeit oder nur geheime Sprache der Musik übertrifft. Die künstlerische Kraft der Bildhaftigkeit in der Renaissance ist so gewaltig, daß der ästhetischen Optik die Befriedigung aller seelischen Triebe nach Schönheit und Mehrung des eigenen Inneren gelingt; sie erreicht durch intensive Mannigfaltigkeit, was das Barock trotz einer ästhetischen Verselbstständigung und Ausnützung der einzelnen Empfindungsfelder in extensiver Reichhaltigkeit nicht zu Wege bringt.

Derart wurde die gegenstandslose, nicht mehr ein Transzendentes spiegelnde, immanente Form der Dinge, die Eigenart, in welcher sie auf sich selbst bezogen und angewiesen sind, künstlerisch entdeckt. Die gläubige Zeit konnte das Gesetz dieser Form nicht für die Schönheit brauchen, es sei denn, um die Heiligkeit des Geringsten und seine Geborgenheit in Gott zu betonen, wie das der Genter Altar der Eyks zeigt. Hier haben die Dinge eine merkwürdig weltliche Farbe und nahe Atmosphäre zu einander, aber man hat bei ihrer Betrachtung nirgends Veranlassung, auf ihr eigenes Leben, als dem von eigenem Horizont umspannten Kräftetreiben, zu achten.

Ihre Fülle gilt noch als der Reichtum, über den die göttliche Macht gebietet.

Auf der ganzen Linie hat es sich durchgesetzt, im spätgotischen Norden, in der romanischen Renaissance: Die Produktion des Künstlers bezeichnet ein autonomes Gebiet, in das der Auftraggeber nur als weltlicher Interessent hineinzureden hat. Das Kunstwerk ist Selbstzweck, um seiner ästhetischen Wirkung willen da. So hat sich, gegen den Kunstbegriff des Mittelalters gehalten, die Schicht der sinnlichen Mitteilung (des religiösen Vorgangs) selbstständig und aus einer Verkehrung der Prinzipien eine eigene Welt von Normen gemacht. Eine lediglich vermittelnde Haltung entdeckt die in ihr selbst gegebenen Reizmöglichkeiten. Was fassende Form war, sucht Gehalt vorzustellen; der Mensch, sein irdisches Dasein, die Natur, früher der Schauplatz des Übersinnlichen, Zone der Mitteilung, tritt als gegenständliche Unterlage in die Funktion ein, die früher der Form zufiel; das wirkliche Leben stellt der Künstler, jetzt kein Diener mehr, sondern ein Herr und Schöpfer, nur um seiner organischen Formen willen ins Bild; der Gegenstand ist die vermittelnde Schicht geworden, das platonische Meson, in dem sich reine Idee und Nacht des Nicht-Seins zur fasslichen Gestalt durchdringen. In dieser Fassung stehen die Gedanken noch durchaus unentschieden, halb traditionell, halb spekulativ und in einem modernen Zug. Erst nach Michelangelo faßt das Kunstwerk die Form als Ausdruck, als erscheinendes Ergebnis der Gemütsbewegungen, keine Form ist dann mehr in bestehenden und nur ihr urfühllichen Grenzen, sie leitet zur nächsten über bis in das Höchstmaß des Affekts.

Michelangelo selbst ist keineswegs der Begründer dieses Ideals gewesen, wenn er ihm auch zu seiner Entstehung verholfen hat. Temperament, vulkanischer Eruptionsdrang bedingen bei ihm eine Übersteigerung des künstlerischen Willens, wie sie das Abendland nicht mehr erlebt hat, wie sie aber auch in keinem historischen Moment in diesem Maße nötig war. Wenn Raffael die Vollendung des Ideals der Renaissance gelang, weil es sich ihm verschwie, selbst noch in den späteren Bildern seit der Vertreibung des Heliodor, mußte Michelangelo die Grenzen des humanistischen Zeitalters zersprengen, weil er sein Kunstideal erkannte. Michelangelo greift, gegen Dürers Proportionsphilosophie gehalten, gewissermaßen theoretisch tiefer. Es genügt nicht mehr, das System der Formen in den Regionen der Erscheinung, als Bilder, als Vollkörper, als Räume wiederzugeben, um sie zu besitzen. Denn die Formen sind rein und trotz der Mannigfaltigkeit ihrer Darbietung, ihrer Anmutung ein und dieselben, nicht malerisch oder plastisch oder architektonisch an sich, sondern zu diesen Kategorien nur durch den Künstler, den zweiten Schöpfer determiniert. Die mystische Entkleidung der Formurbilder von den bloß menschlichen Trübungen, welche durch das Angewiesensein des Schönheitsbewußtseins auf die sinnlichen Empfindungsarten im gewöhnlichen Leben unvermeidlich sind, hat der Künstler mitzuteilen, nicht indem er in einseitigem Anblick befangen bleibt, sondern sich zum Zentrum der figürlichen Bildungen überhaupt durcharbeitet.

Deshalb haben alle Werke Michelangelos den Charakter, wie von innen ausgebildet, plastisch zu sein, der heftige Schöpfungsdrang des Mannes teilt sich den Leibern und Räumen mit, deren Flächen und Konturen die volle Wucht, die volle Spannung der Existenz besitzen. Weniger durch die Größe und Übersetztheit mit Gestalten, durch gesuchte Mißverhältnisse zwischen der natürlichen Fassungskraft und den Maßen der Werke sucht Michelangelo durch eine paradoxe Behandlung des jeweiligen Vorwurfs die Monumentalität, d. i. die Außerweltlichkeit der Schönheit leibhaftigen Daseins deutlich zu machen. Die Prinzipien der Malerei müssen über den beschränkten Anwendungsbereich des Gemäldes für Plastik und Architektur ebenso maßgebend sein wie in der Architektur die malerischen und plastischen, in der Plastik die architektonischen und malerischen Gesetze. In jedem Alles, im einzelnen Bildwerk das Ganze der Bildhaftigkeit schlechthin, in der besonderen Komposition die allgemeine Ideenwelt der Figur. Aus dieser mächtigen Spannung erklärt es sich, daß Michelangelo fast nie bis zur Vollendung der Arbeit aushielt, die den Abstand nicht überwinden konnte. Bis an die Grenzen seiner Möglichkeit getrieben, versagt das Werk vor der Grenzenlosigkeit. Was Lionardo nicht die letzte Hand anlegen läßt: die Unruhe und das Experimentierbedürfnis des Forschers, hat mit der tragischen Sehnsucht Michelangelos keine Verwandtschaft. Die Erhebung der Paradoxie zum Gesetz des Bildwerks, d. h. die Anwendung der Kategorien einer Kunstart auf andere Kunstarten, bedingt bei Michelangelo den Beziehungsreichtum seiner Werke zu allen Gesichtspunkten bildender Kunst. Die Vorhalle der Laurenziana mit ihrer berühmten Treppe zeigt den Architekten als modellierenden Plastiker. Das schon von Justi hervorgehobene Berechnetsein seiner plastischen Arbeiten auf den hauptsächlichlichen Anblick von einer Seite zeigt den Plastiker als Maler. Die gemalte Architektur und die Verteilung der Figuren an der sixtinischen Decke offenbart den Maler als Architekten. Das Spiel der Muskeln in der ganzen Figur, das Spiel der Körper im Bild, das Spiel der Bilder im Ganzen des Raumes berücksichtigt möglichst gleichmäßig die Forderungen der malerischen, plastischen, architektonischen Schönheit.

So wird Michelangelo der Urheber des Gesamtkunstwerks in den Grenzen der Bildhaftigkeit und damit der Schöpfer des Barockstils; er wird es ungewollt aus der Erkenntnis des Renaissanceideals. Der Monismus der Ideenwelt will in ihm Gestalt gewinnen, und er gewinnt sie durch Preisgabe der natürlichen Grenzen zwischen Malerei, Bildhauerkunst und Architektur. Damit ist gewissermaßen von der technischen Seite die Möglichkeit für den Barock geschaffen, dessen Ideen erst an der Souveränität über die Grenzen der einzelnen Kunstgebiete zum Bewußtsein kommen. Als Kunst der lebendigen Totalität, im Großen Landschaft: den malerischen Raum, die mythisch-pathetische Einheit von Himmel und Erde, im Bürgerlichen das Genre, im Kleinen das Stilleben formend, zieht sie noch aus einer anderen Quelle ihre Kraft: ohne das mächtige Ichgefühl, das die volle Gefährlichkeit seiner Energien, den lockenden Reiz und die Phantastik der unbestimmten Zukunft kennt, ohne die innere Schrankenlosigkeit des zu voller Selbst-

herrlichkeit gekommenen Menschen, ohne die Lust zur Utopie ist der Barock nicht denkbar.

Luthers Überzeugung von der Weltmacht der Innerlichkeit, vom Allein durch den Glauben bedeutet die größte Schwerpunktverlegung seit dem Beginn der christlichen Zeit. Sie wächst aus dem Lebensgrund der Renaissance, welche die Wiedergeburt der geschlossenen Persönlichkeit als Individuum und Nation, des heidnischen Trotzes und seiner Selbstgenügsamkeit ist, genährt von der alten Flamme der deutschen Mystik als die Metaphysik des innerlichen Vermögens. Sie bedeutet zugleich metaphysischen Formalismus, die absolute Irrelevanz der bestimmten einzelnen Inhalte und Sonderarten gegen das sie verbindende, verstehende, betätigende Verhalten des Subjekts. Wie ich bin, heute so, morgen so, ist fließend und eine untere Unvermeidlichkeit meiner Natur. Aber daß ich mich gleichbleibend mache, zu einem Charakter, auf den man rechnen kann, der Gesinnung hat und darin lebt, aus ihr handelt, ist das große Zurückgehen auf die allgemeine Form und das Zentralfeuer meiner Natur. Am angebeteten Gegenstand starb der Glaube; es blieb nur der Gegenstand, die Seele verdarb. Das Wesentliche wird der Glaube, der seinen Gegenstand aus eigener Kraft tragen soll, wie der Himmel ihn selbst. Daraus wird dann das Glauben um seiner selbst willen, der Umschlag zur völligen Einseitigkeit und, weil das Glauben die allgemeine Kategorie, Disposition und Möglichkeit zum bestimmten Glauben, zum individuell beschlossenen Glauben ist, der Umschlag zum Formalismus des Subjektes. In die gegliederten Umkreise der Welt, der Gesellschaft, die maßvolle Artikulation von Natur und Geist, wie sie die frühe Renaissance noch, unterstützt durch arabische, antike Überlieferung und in dem innerlich nicht ganz überwundenen Gehorsam gegen die katholische Weltordnung des Gottesreiches anerkennt, bricht die Theorie von der Freiheit des Menschen in dem bestimmten Sinn eines Organismus aus lauter Vermögen ein; die Vermögen sind aber nicht mehr wie bei Aristoteles und im Mittelalter substantielle Formen, Attribute, sondern Modi der seelischen Existenz, Ansatzpunkte, Geburtsorte der Welt selbst als eines Tatgewebes von Monaden.

Gerade Leibniz zeigt deutlich — und zutiefst liegen bei ihm die Ursprünge Kants und also der modernen Philosophie — den merkwürdigen Widerspruch einer auf die Form der Natur gepaßten Seelenmetaphysik, Bewußtseinsmetaphysik, und daß zu keiner Zeit (auch bei Fichte nicht) das Prinzip der schöpferischen Innerlichkeit die Macht haben kann, das Ganze der erscheinenden Welt aus dem gewissermaßen punktmäßigen Aktionszentrum zu entwickeln. Im Grundriß stellt die neuere Kosmologie sich als Zwiespalt von Geist und Natur dar. Weil durch die Reformation und seit dem Ende der Gotik die Spannungen nach oben aufgehört haben, schlagen sie ins Gegebene zurück und wiederholen die überweltliche Feindschaft des Göttlichen und des Satanischen in dem nachweisbaren Gegensatz des Inneren und des Äußeren.

Dementsprechend hat das die Weltherrschaft der Kirche überdauernde Europa seinem gewaltsamen Drang nach Freiheit und Entwicklung eine Philosophie der Innerlichkeit geben müssen, welche die religiös-hierarchisch

nicht mehr bezwungenen Seelenkräfte um ein bindendes Zentrum ordnet. Hierbei ging aber die Stetigkeit, das Hoch und Niedrig, das Übergeordnetsein in der Natur und des Menschen über die Natur, schließlich der himmlischen Kreise über die engen Umgänge und vermittelnden Galerien der Welt verloren an Stelle des gleichsam dreidimensionalen Reiches Gottes erhalten wir die Ebene der dem Subjekt gültigen Werte, diese nur nach innerlichen Maßgaben, an Evidenz und Gewissen orientierte Bezugsebene der moralisch oder ästhetisch oder intellektuell bestimmenden Gesetze. Die Vielfalt der Herrschaftsprinzipien in Himmel, Erde und Hölle, das Beschlossensein der Weltzeit in Sündenfall und Apokalypse, der sichere Ort für das menschliche Herz, seine metaphysisch gegebene Bescheidenheit, wie ist dies alles grundsätzlich verändert durch die protestantische Ansicht. Vor ihrem Blick schließen sich die Tore und Bilder eines dämonisch bedeuteten, dämonisch belasteten und in heiliger Geschichte erlösten Weltkreises; die schlichte Natur ohne Grenzen, die bürgerliche Existenz ohne Kontur bleibt. Nichts zieht noch in seine selbstverständlichen Bannkreise, keine Kraft besteht außer allem Zweifel, nur die Seele hat den großen Akzent gegen die Umwelt, das Bewußtsein, das nivellierende Prinzip, dem alles gleich gilt, die gestaltlose Innenform, aber auch Funke und Anstrengung des großen strebenden Bemühens wird Garant der Erlösung. Bezeichnend ist Descartes und sein Kampf gegen den keimenden Rationalismus des Bewußtseins, schließlich ein Dazwischengestelltsein in die überleitende Bewegung von Augustin und der Scholastik zu der latent (in der Renaissance) gegebenen, latent (im Barock) bekämpften, gänzlich im 18. Jahrhundert aufbrechenden und bis heute siegreichen Aufklärung; denn sein Beweis des archimedischen Punktes, des Ichs, daß der radikale Zweifel sich selbst gegenüber versagen müsse, als Akt des Bewußtseins erhalten bleibe, von Augustin nur als Hinweis und Anfangspunkt des christlichen Nachdenkens gebracht, wird hier in rein spekulativer Absicht ausgeführt und so die philosophische Inthronisation des Subjektes vollzogen. Die ganze folgende Zeit ist von dieser Tat abhängig gewesen; sie hat ihre visuelle Konsequenz in der Kopernikanischen Naturtheorie, ihre philosophische Ausprägung im Kantischen Kritizismus erhalten.

Wie mit dieser grundsätzlichen Schwerpunktverschiebung die Gefühlswelt, das Bewußtsein der Selbstmacht und die Freiheit des Menschen im sogenannten Barock schlechthin ins Zentrum rücken und die Natur zum Hintergrund wird, zum Rahmen und Träger der Szene, wie alle Szenerie in Gemälde, Plastik und Architektur nur die Funktion der Schaustellung zu erfüllen hat, aus welchen Prinzipien die höfische Kunst, das Genre und die Landschaftskunst Hollands verständlich sind, hat die Natur von dieser innerlichen Lebensfülle des pathetischen Menschen monadologisch Feuer gefangen und erscheint etwa bei Ruysdael organisch geschlossen und ausdrucksmächtig als Ein riesiges Herz. In diesem Sinn ist die Stimmung als das in der Landschaft, im Zimmer selbst lebende Anflitz, in welchem die Dinge ihre Einheit finden, entdeckt, aber die Natur gibt ihre Größe und das überwältigende Szenarium von Gebirg, Wald, Fluß und Stadt darum nicht auf, sie läßt die subjektive Spannung nicht Herr werden über ihre Maße, sie wird nicht das bloße Gegenbild und Außenseite des menschlichen

Geistes wie später in der Romantik. Dazu fehlt dem Barock die gerade das romantische Vorstellen ausgleichende Hindeutung auf das Ur-Eine, die Gestalten der Bäume, Tiere, Menschen, Felsen und der Himmel bestehen auf ihrer ausdrucksmächtigen Fülle, geladen mit stärkster Spannung sind sie doch Selbstwesen, Akteure, wo jeder Teil im Ganzen der Schaustellung so wichtig ist und lebendig-kräftig sein muß wie das Ganze. Der paradigmatische Ort des Barock ist deshalb die Bühne, wie wir sie zum Schaden unserer Dichtung in den Theatern noch nicht überwunden haben. In jenem Gegenüber von Zuschauer und Szene erhebt das angeschaute Bild den Anspruch, allen Bedürfnissen und Erregungen Raum zu geben; so wird hier die Idee des Gesamtkunstwerks zur unbewußten Entelechie der Zeit. Dem großen Willen, am Palast, im Saal, im Durchblick auf den Garten alle Kunstwirkungen zugleich zusammenklingen zu lassen, dem intimen Empfinden des Interieurs, ihnen entspricht jene zweite Stufe im Prozeß der Selbstbesinnung des Menschen auf die Kunstform: die Vermenschlichung der Schönheit durch Aufteilung in selbständige Affektgebiete, die Verseelung der Form. Hatte die Renaissance den Schritt zur Entdeckung des Kunstwerks getan, waren damit die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten, welche die Wirkung der Schönheit und ihren Gegenstand möglich machen, zu Arbeitsproblemen, zu Zielen der Sehnsucht des Künstlers geworden, wie wir das bei Leo Battista Alberti, Lionardo, Dürer ausgesprochen finden, so zog das Barock die Konsequenz daraus, sachlich wie durch ein verweichlichtes Empfinden, das nach Brutalität lechzt, getrieben. Bildhafte Ruhe, die eine Bewegung in der Vorstellung erzeugt, genügt nicht mehr, die Bewegung muß selbst ins Bild kommen, ein fortreißender Zug, ein Schwung, in den sich einzufühlen selbst einem stumpf gewordenen, übersättigten Bewußtsein überwältigend leicht wird, sich geradezu aufdrängt, das Unangemessene, die Dissonanz und ihre überraschende Auflösung werden Ideale dieses Stils. Physiologisch betrachtet, ohne Zweifel eine Degeneration; soziologisch, die Kunst eines selbstherrlichen Gottesgnadentums und einer auf's Raffinierte gehenden Gesellschaft, exklusiv, gewollt, unpopulär. Die große Kunst der Illusion, die aus dem nächstbesten Stück Natur ein Zauberreich, eine Phantasie, eine menschliche Ordnung: den Garten macht, Denkmäler herrichtet, daß sie wie willkürliche Naturgebilde wirken, Grotten und Umgänge schafft, die einer mythologischen Welt angehören; die Kunst der Überraschung, die Fassaden in unbehauenes Felsengewirr münden läßt, mit Ruinen dekoriert, im Innern unerwartete paradoxe Raumwirkungen, oft durch Spiegelsysteme, hervorbringt. Eine Kunst, die das Mirakel und das Unglaubliche liebt, alles sammelt, um in dem Bewußtsein, die Fülle des Sonderbaren um sich zu haben, die Übermacht eines gesteigerten Daseins zu genießen. In der Tat erreicht, durch Renaissance und mit innerer Unterstützung der Reformation eingeleitet, der Prozeß in den Künsten seine zweite Stufe: der Schein wird das Prinzip der bildenden Kunst.

Der schöne Schein, jenes Grundgesetz alles künstlerischen Ausdrucks und unvermeidliches Medium der Darstellung, ist zu ihrem Prinzip und

Inhalt erhoben. Darin sehen wir den schon für die Renaissance allgemein beschriebenen Vorgang einer Ablösung des Kunstwerks von kunstfremden, das will heißen, von den ihrer spezifischen Wirkung fremden Glaubensinhalten konsequent fortgesetzt und entsprechend vertieft. Der allgemeinen Besinnung der künstlerischen Produktion auf ihre Gesetzlichkeit im Grundverhältnis der Komposition folgt das Bewußtsein ihres Scheincharakters gegenüber der Wirklichkeit, das Bewußtsein ihrer bloßen Bewußtseinsexistenz, ihrer Idealität. Allgemein zur Immanenz der Kunstform als einem natürlichen Ideal vorgezogen, sucht man ihm das Merkmal der Künstlichkeit und des Scheins hinzufügen zu müssen, ungewollt jenem Zug des Geisteslebens seit der Renaissance folgend, der die apriorischen Bedingungen der Schönheit zu ebensovielen Idealen des schaffenden Künstlers umdeutet, der die unwillkürlichen Voraussetzungen aller ästhetischen Wirkung zu ihren Forderungen erhebt.

Obwohl das Rokoko nach dem Gesetze gekommen ist, das Schelling in seiner berühmten Münchener Rede so formuliert: „Nach der Besänftigung der ersten Gewalt und des heftigen Triebs der Geburt verklärt sich in Seele der Naturgeist, und die Grazie wird geboren“, ist dieser Morgentraum der neueren Geschichte vor 1789 doch, auf sein Apriori hin betrachtet, nicht gegen das Barock grundsätzlich abgesetzt. Im Rokoko hat das Gesetz von der dominierenden Szene die menschliche Gesellschaft so vollständig ergriffen, daß das im Barock wesentliche Verhältnis des Gegenübers zwischen der Welt als Zuschauer (das regierte Volk, die Untertanen) und der Welt als theatrum magnum (der Hof), zwar nicht aufgehoben, aber überbrückt ist. Ein falsches Gleichgewicht zwischen Mensch und Natur, ein nur auf Sinnlichkeit basiertes Ineinanderarbeiten ihrer beiden Bereiche erzwingt eine gleichsam neutrale, zu keinen ganz gehörende und gegen sie fast selbständige Sphäre der Maskenhaftigkeit, deren Ernst man daran ermessen mag, daß sie stärker sein soll als die Natur. Die Natur ist darum nichts als Landschaft, Hintergrund der Schäferszenen, umspielender Garten um den Pavillon. Kartenhaushaft leicht, improvisiert wird die Architektur; die Landschaft ist selbst durch Plätze, Brücken, Wasserspiele, Grotten, Statuen antiker Götter, chinesische Teehäuschen auf die Bühne gezogen und spielt mit, sodaß die, derart bis ans Äußerste gebrachte Vergesellschaftung der Natur keinen Ausweg mehr aus den Kabinetten, den Gesetzen, der Bedrückung durch menschliche Gepflogenheiten gelassen hat. Das Resultat ist die Revolution. Mit ihr bricht das Elementargefühl einer willensmäßig empfundenen Natur in die sozialen, in die ästhetischen Kategorien ein. Primär ein Willenszusammenhang, das Gegenbild der menschlichen Gesellschaft, gerät die Natur schon im Zeitalter des Barock, besonders in den Niederlanden, in die bürgerlich-soziale Perspektive. Das Genrebild, für nordisches Empfinden durchaus bezeichnend, geht gewissermaßen mit den dem Barockstil eigentümlichen Mitteln der Illusion gegen seine Prinzipien an; die Waffen des Despotismus kehren sich gegen ihn selbst. Das Kunstwerk täuscht vor, aber nicht den mythologischen Himmel als den unermesslichen Baldachin der Krone, sondern die Wirklichkeit, die haarscharfe Wirklichkeit,

das Häßliche, das zum Schreien verzogene Bauernmaul, die behagliche Sonne im Zimmer, die auf seidnem Kleide liegt. Rembrandt wendet diese beiden Richtungen der Illusion im Laufe seines Lebens von der schrankenlosen Bejahung des Scheins zur restlosen Verneinung, in jenes phantastische Dämmern, wo ohne Verkleidung, ohne Aufwand die nackte Seele zu dem allerbarmenden Gott steht. Hier reicht der Stil so weit, daß er die Romantik ohne alle Vermittlung der Revolution, ohne die seltsame Metaphysik des deutschen Idealismus aus sich zu entlassen scheint; wie Shakespeare die Vertiefung der menschlichen Vielfalt so radikal führt, daß er das Drama für das romantische Zeitalter findet.

In einem Werk bildender Kunst ist über die niedere Schicht der inhärierenden Form, Umrandung und farbiger Kontur, welche die Gestalt bestimmen, die durch sie vermittelte geistige Einheit gelagert; die Zone einer synthetischen Geschlossenheit. Aus ihr, unter ihrem Gesichtspunkt wird das körperlich Greifbare überhaupt erst verständlich. Die Linie des Arms, der emporführenden Treppe drückt nichts von sich aus, was nicht das Ganze des Bildwerks, des Gebäudes will. Mit dieser Form bezeichnet man den ästhetischen Sinn der künstlerischen Schöpfung und betont die sehr bestimmte Unabhängigkeit einer empfindbaren Bedeutung des Ganzen von der klaren Vorstellbarkeit seiner einzelnen Teile. Schon die Hochrenaissance im „süßen Stil“, im Sfumato des Lionardo treibt dieser Gesamtförmigkeit zu, Michelangelo macht sie selbständig und bestimmt aus ihr als dem Zentrum des Interesses, welche Rolle und Betontheit dem einzelnen Teil: Figur, Säule, Treppenstufe, Körperteil zu geben sei. Entsprechend dem Zuge auf das Große und Übermäßige sieht das Barock immer zuerst die Gruppe, den Gesamtorganismus, die Bildung des Teils beansprucht kein eigenes Interesse. Der Sinn für klare Plastik und Maß der Formgebung, für den Reiz der Sparsamkeit und das Fehlen des Atmosphärischen kann aus dieser vollständigen Vernichtung nur wieder erweckt werden, wenn die Formklarheit eine Funktion erhält, welche das Einzelne und den aufbauenden Teil vom Ganzen aus wichtig macht. Wie, wenn das Ganze des ästhetischen Sinnes nicht selbst mehr zur sinnlichen Darstellung kommt; wenn es in seiner rein geistig-seelischen Existenzart erkannt und deshalb zurückgehalten, das am Kunstwerk, welches nur der Empfindung angehört und nur dem Betrachter zuliebe über das Dargestellte und den Raum gebreitet sein muß, dem Kunstwerk selbst genommen ist? Wie, wenn das Kunstwerk auf ein Geistiges, ein Ungeformtes hinweist, wenn es bedeutend wird? Kein Zweifel, diese Trennung von Bild und Sinn, zwischen dem, was künstlerisch ist und dem, was es soll, rehabilitiert die klare Einzelförmigkeit und macht sie zum Träger, zum Mittler, zum Symbol. Ein tiefer Hang zum Formlosen, der sich dynamisch in jener dauernd steigenden Macht der Musik offenbart, findet auf diesem Umweg das Gestaltlose in dem ruhenden Kreis der Gestalten.

Die Romantik, das bürgerliche Zeitalter der bildenden Kunst, denkt in Sinnbildern, bildet, um den beziehungsreichen Gedanken verhüllt zu denken; verhüllt, um zu offenbaren. Sie nimmt dem Werk den letzten

gegenständlichen Akzent, der ihm noch aus der Renaissance geblieben war, jenes mitschwingende Bewußtsein im Zuschauer, vor der Wiedergabe einer idealen Welt der reinen Schönheit zu stehen, erinnert zu werden an eine unsinnlich-übersinnliche Existenz. Wenn Renaissance und Barock trotz Formalismus und Illusionismus die Natur als Bild und Gefäß elementarischer Verfassung zum Beispiel nahmen, so lag aller Produktion jene tiefe Gewißheit, Nachahmung zu sein, zum Grunde. Damit macht die Romantik, das Kind der Revolution und der kritischen Philosophie ein Ende; denn wenn irgend eine Lehre dem Sinn für Schönheit geprägter Form feindlich werden konnte, so war es die zu Kant hindrängende, in Kant vielfältig zu den einander fremden wiewohl überhöhend sich auflösenden Kreisen der theoretischen, moralischen, teleologischen Vernunft durchgeformte, von Kant über die Romantik und den nachromantischen Naturalismus ausstrahlende Philosophie der Freiheit des Subjekts. Nicht als ob Kant hierbei die Schuld träre, wo doch die kritische Theorie, um scharfe Isolierung aller qualitativ selbständigen Sphären von Wahr, Gut, Heilig, Schön wesenhaft bemüht, die Ideenwelt des Kunstwerks von den methodisch unteren Gebieten des Subjekts an den geahnten Kuppelbau des metaphysisch zweckmäßigen Kosmos emporhebt, sodaß die Schönheit jenseits ihrer dem Bewußtsein zugekehrten Seite eine dem Schwergewicht der ganzen Weltexistenz angemessene Form wird; wo doch die Idee der Grenze und des konkreten Gegenstandes Träger des kritischen Philosophiesystems sind. Die Lehre von der schöpferischen, geradezu gesetzgeberischen Subjektivität, das Luthertum in Kant, der radikale Protestantismus ist es, der für diese Entwicklung die führende Rolle besitzt. Es ist vielmehr das einzige Bestreben des romantischen Kunstwerks, die subjektive Idealität, die bloße Bewußtseinsnatur der Schönheit in die Darstellung selbst hineinzubringen und sichtbar zu machen. Gestützt auf jene Trennung von unmittelbarer Bildanschauung und mittelbarer Bildbedeutung, auf den Symbolismus der Form bestimmt sich die Qualität des romantischen Kunstideals als Empfindsamkeit.

Sucht man diese neue Phase in dem allgemeinen Schema der inneren Bedingungen ästhetischer Wirkung zu lokalisieren, so entspricht sie der Innerlichkeit jeder nur möglichen Wirkung, die von einer Schönheit ausgehen, in der, ja als welche sie letztlich sich kundgeben kann. Ein drittes jener ewigen Momente, welche kritisch die künstlerische Produktion bedingen, ist in der Romantik zum ästhetischen Ideal geworden; von neuem spiegelt der von uns beobachtete Entwicklungsprozeß eine bestimmte Möglichkeit unter den Elementarfaktoren des Schemas bildender Kunst überhaupt.

Das empfindsame Kunstwerk versinnlicht das Gestimmtsein einer schönen Seele, seine Form ist nicht der Spiegel, nein, das Spiegeln eines Vorbilds im Bewußtsein. So gibt die Thorwaldsensche Plastik nur die Auffassungen von der Antike, nicht im Sinne einer Nachahmung, sondern als Reproduktion aus den Empfindungen heraus, welche der Anblick antiker Werke auslöst, eine sentimentale Klassik, welcher die Form nur als Repräsentant eines Gefühlswertes gilt. Man versucht immer wieder, den Neuhumanismus und

Klassizismus dieses Zeitalters mit der geistigen Willensstellung der Renaissance zu parallelisieren; die augenfälligen Analogien, welche bis in die Typen der Genialität Lionardos und Goethes verfolgt werden können, verbergen eine grundsätzliche Differenz. Denn die Romantik geht vom Gefühl zur Form als einer Zeichensprache, während die Renaissance, noch unberührt vom Protestantismus und einer Religiosität des Bewußtseins, vom Gegenstand zur Form gelangt, ohne in der Form etwas anderes als die existenten Urmaße, die Kompositionsgesetze der Welt zu sehen. In beiden Fällen ist die Antike klassischer Kanon, nur mit dem außerordentlichen Unterschied in den Gesinnungen: für die Renaissance jene Zeit, welcher die Geheimlehren der absoluten Schönheit in Formeln bekannt waren; für die Romantik ein unwiederbringliches Stadium der menschlichen Natur, der edlen Einfalt und stillen Größe, der ungebrochenen Naivetät schöpferischer Kraft. Die Renaissance, wiewohl das Urheberrecht und die Meisterschaft der Alten anerkennend, identifiziert doch ihre Ziele mit den unvergleichlichen Ergebnissen jener; sie hält ihre Menschlichkeit für fähig, das Leben der Antike mit gleichem Glanz zu erneuern, wenn ihm nur die selbe Welt der Normen bekannt ist. Über diese Zweifellosigkeit eines unhistorisch empfindenden Zeitalters ist die Romantik hinaus; ihr dient gerade die Antike zur Manifestation ihres geschichtlichen Sinnes. Die erhabene Einmaligkeit ihrer Welt begründet sie in dem nicht rückgängig zu machenden Lauf des menschlichen Geistes, in dem irreversiblen Entwicklungsprozeß der Innerlichkeit, der einen idealen Zustand des Gleichgewichts mit sich und der Natur als Beginn seiner Bildung besitzt; Rousseau ermöglicht Winkelmann. Die klassische Form ist das Zeichen klassischer Menschlichkeit, wohl regulative Idee für die Erziehung des Menschengeschlechts, wohl Beispiel, aber keine konkrete Aufgabe mehr; für den unendlichen Prozeß des eigenen Schaffens den Inbegriff der Beherrschung und Selbstüberwindung, des Gleichmaßes aller Seelenkräfte im Produzieren vorstellend, soll sie der Individualität heilsam werden.

Als erste, engere Phase der bürgerlichen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts verstanden, ist die Romantik noch an ganz besondere Gegenstände, stimmungsvolle Landschaften und Szenerien gebunden. Burgen am Strom, Schlösser am Meer, die Wolfsschlucht und das Lagerfeuer in der Puszta, das magische Licht des Mondes, der Orient, die ganze Märchenwelt unserer Kindheit ist wach. Und eine Verwandtschaft zum Barock klingt an; auch hier wieder jene charakteristische Einstellung des Romantikers: der Primat des Affekts vor dem Gegenständlichen. Der „Judenfriedhof“ Ruysdaels gibt gewiß Stimmung, sucht nur Stimmung zu geben; aber ein David Kaspar Friedrich hat darum eine dem Gefühl sofort deutliche andere Qualität, da er nicht die Stimmung als objektiven Schein und Ausdruck der Natur, sondern das Gestimmtsein unseres mit und in den Dingen schwingenden Herzens als jene innerliche Bedeutsamkeit des Einen Weltgeistes sinnlich darzustellen strebt. Natur ist die Äußerlichkeit des Geistes, Geist die Innerlichkeit der Natur, Kunst die Versinnlichung dieser Identitätsphilosophie und Illustration der Wahrheit.

So erkennt man, wie der Klassizismus sich wohl verträgt mit der Malerei des Unfaßlichen; der Symbolismus der bildlichen Form, in deren Kreis die Unendlichkeit verzaubert ruht, bedingt beide.

Schon diese Phase, wo es noch traditionelle und auserwählte Gegenstandsbereiche gibt, welche insbesondere die Malerei bevorzugt, läßt erkennen, daß der Künstler in der Darstellung sich selbst mit zu versinnlichen und die Objekte als bereits im Lichte der von ihnen selbst ausgelösten Empfindung hinstellen will.

Es gibt freilich ein fundamentales Freiheitsbewußtsein des Künstlers seinem Werk gegenüber, und diese Souveränität des Schöpfers über seine Schöpfung wird wenigstens von der christlichen Religiosität nie berührt worden sein, in keiner Stilphase ihrer abendländischen Entwicklung. Daß in der Renaissance als dem klassischen Zeitalter der Selbstherrlichkeit des schöpferischen Menschen dieses Gefühl, für das Werk allein verantwortlich zu sein, die Persönlichkeit des Künstlers, den Ruhm, diese oder jene Neuerung in die Kunst eingeführt zu haben, in den Vordergrund bringt, nimmt von dem allgemeinen philosophischen Begriff der Epoche aus gesehen nicht Wunder. Wesentlich bleibt doch immer die Abbildnatur der Leistung. So viel der Künstler auch hinzutun mag, so selbstsicher er die Produktion durch eine sorgsam geübte Beherrschung aller Mittel in die Wege leitet, in die er sie haben will, immer entäußert sich doch der Mensch zugunsten der gebieterischen Wirklichkeit des ihm vorschwebenden Ideals, dessen höchster Reiz sowohl von Renaissance wie von Barock und Rokoko darin gesehen wird, wie vom Himmel gefallen, wie von Übermensch und dämonischen Kräften der Natur selbst erzeugt zu sein.

Der romantische Künstler, dem Ideal der Empfindsamkeit und der Schönheit als reiner Subjektivität hingegeben, rechnet es dagegen sich zum höchsten Ruhm, die auf die Inhalte der Darstellung einsetzende Gefühlsreaktion mit in das Werk selbst aufzunehmen und in den ästhetischen Bindungen der Komposition, in der ästhetischen Notwendigkeit des Werkes seine eigene Schöpferfreiheit bewahrt zu haben. Erst in diesem spielerischen Gleichgewicht glaubt er ganz ins Wesen der Dinge gedrungen zu sein; auch das Kunstwerk, wie die Philosophie, wie die Natur, muß ebenso Substanz und gebieterische Gesetzmäßigkeit als Subjekt und schöpferisches Bewußtsein in Einem geworden sein, dann erst ist das wahre Zentrum erreicht. Wenn Jean Paul seinen Katzenberger mit der Post „ins sechste Kapitel“ fahren läßt, so ist das spezifisch Humor geworden, was der Romantik grundsätzliche Forderung war: in der Sache und zugleich über der Sache zu stehen. Eine jederzeit mögliche, ja durchgeführte Objektivation seiner selbst im Werk entspricht der Idee, daß alle Kunst Spiel, ihr Ursprung und das legitime Gebiet ihrer Ausbreitung die schöpferische Phantasie der Einbildungskraft sei, wie es theoretisch bei Kant und Schiller begründet wird.

Die Wirkungen dieser Lehre und dieses Gefühls auf die Kunstform sind klar: Empfindsamkeit ist kein spezifischer Gegenstand, keine abgrenzbare und unterschiedene Einheit eines urbildlichen Reiches mehr, sie vermittelt

nicht Gesetze, sondern das Gesetz ist sie selbst geworden, ein allgemein in sich variabler und allen Ausgestaltungen Raum gebender Zustand. Damit das Werk ins Licht seines schöpferischen Ursprunges zu stehen kommt, spiegelt es in seiner empfindsamen Qualität mehr als ein starkes Empfinden: es verrät die Freiheit aller Produktion überhaupt. Und zwar nicht jene willkürliche Freiheit, die den Dingen gegenüber irrelevant bleibt, sondern das, was die romantische Philosophie transzendente Freiheit genannt hat: die Selbstgesetzgebung der reinen, hier also der ästhetischen Vernunft. Was war auch sonst dem Künstler an Maßstäben gelassen? Einen Himmel seliger Gestalten, der ihm wie die Welt vertraut war, hatte er für immer verloren. Und eine Philosophie, wie die plotinisch-platonische, welche durch ihr Heiligsprechen der Formen und Proportionen die absolute Wirklichkeit vorbildlicher Schönheit in der Renaissance noch erhielt, zersetzte sich ihm unter dem Einfluß kritischer Aufklärung, verriet ihm die Formen als Tathandlungen seiner eigenen Freiheit. So vollkommen jedes objektiven Rückhaltes, jeder bildhaften Vorlage, an die er sich voller Vertrauen, dem Absoluten ins Antlitz zu sehen, anlehnen konnte, beraubt, allein gelassen mit seiner Schöpferkraft, auf sie als das einzig Gewisse und darum auch ästhetisch Gewisse immer von neuem zurückgeworfen, in der gestaltlosen Innerlichkeit entringt sich dem Künstler der allein noch mögliche Maßstab: das, was er tut, wenigstens restlos zu tun. Dem Formalismus der Empfindsamkeit, die jede besondere und echt-lebendige Empfindung offen läßt, sodaß man sagen kann, er ist das bürgerlich-demokratische Prinzip aller Inhalte und aller Weisen, den Inhalt wiederzugeben, die Verkündung ästhetischer Gleichberechtigung, Liberalismus der Kunst, ihm entspricht der Formalismus des Maßstabs; ein Standpunkt immanenter Reife und Gediegenheit der schöpferischen Person. Ist einmal die Absicht gefaßt, kommt es nur auf die Meisterschaft, im Grunde eine Technik und eine persönliche Stärke, an, mit der sie sich mitteilt. Je reiner sich die Persönlichkeit ausspricht, um so höher der Wert des Werkes.

Das neunzehnte Jahrhundert hat in einem Kampf ohnegleichen versucht, das Unmögliche möglich zu machen und die Anforderungen, welche bei jeder Arbeit bildender Kunst gestellt werden, damit überhaupt ein Bildwerk zustande komme, den Prinzipien der Moderne anzupassen. Eine unüberbrückbare Diskrepanz verstrickt die Geister immer tiefer in Reflexionen über das Wesen und die Aufgaben künstlerischer Wirkung, und wie ihr unter psychologischen, naturwissenschaftlichen, soziologischen Kautelen beizukommen sei. Ein Jahrhundert der Stilisierung, die sich in immer neuen Experimenten abmüht, Stil, d. i. bindende Größe für die Empfindungen, hervorzubringen; ein Jahrhundert der selbstzerstörerischen Bewußtheit, das in dem Glauben lebt, die unwillkürlichen Ausstrahlungen menschlicher Natur im Ganzen ihrer Geschichte zum Programm machen, die Irrationalität historischer Größe erzwingen zu können. Der Intellekt der Ästhetik bemüht sich, das Genie der Kunst nicht nur zu begreifen, sondern zu ersetzen und aus sich selbst hervorzubringen.

Da als konstitutives Ideal dem Künstler nur die Darstellung seiner Persönlichkeit geblieben ist, die für die Produktion der reinen Sphäre des Werkes höchstens das Temperament und die Leistungsfähigkeit abgeben kann, flieht er in den äußersten Gegensatz, der dazu denkbar ist, in die Kunst des schrankenlosen Objektivismus und Naturalismus: die Ästhetik der naturgetreuen Wiedergabe. Unterstützt durch alle jene saftsam bekannten Motivationen der rücksichtslosen Ehrlichkeit, Offenheit „auch gegenüber den Schäden“ und dem Willen, die Natur zu sehen, wie sie ist, macht das Bildwerk selbst vor den elementaren Forderungen der Komposition nicht mehr Halt; enttäuscht sieht es sich in das umgekehrte Extrem des Symbolismus zurücktreiben, wie denn die gleichzeitige Vorliebe in der Architektur für Reminiszenzen, untermischt mit Realismen und Symbolismen, das Greifen nach den Vorbildern der Renaissance, der Gotik usw. diese Entwurzelung des Bewußtseins klar bezeugt. Immerhin läßt sich unbeirrt von Präraffaeliten und Jugendstil der Realismus nicht davon abbringen, die Konsequenzen der Situation bis zum äußersten eines Impressionismus zu ziehen. Seine romantische Herkunft verleugnend, jene Blechen und Delacroix, arbeitet er folgerichtig nach den Forderungen der Reflexionskunst auf ein Bildwerk hin, dessen innere Komposition der unmittelbaren Gegebenheit der Dinge adäquat sei. Obwohl das Ideal der naturgetreuen Wiedergabe damit keineswegs aufgegeben ist, hat es doch eine neue Erfüllungsmöglichkeit im Künstler durch eine Methode bekommen, die eine zwar unnatürliche, aber im höchsten Maß bewußt-wirkliche Weltsphäre herausarbeitet. Die schlichte, wesensgetreue Art, wie sich Natur uns gibt, mit farbigen Schatten, schwankenden Lichtern, fließenden Konturen, in jener proteischen Vielgestaltigkeit ein ewiges Strömen, eine einzige Relativität, eben ihre unmittelbare Nähe soll ohne Umschweife das immer schon gesuchte Objekt des Künstlers werden.

Die Kunst vor ihrem Übergang in die Wissenschaft und der ersehnten Möglichkeit, den geregelten Gang einer theoretischen Disziplin annehmen zu können! Die letzte Stufe, der Positivismus selbst in der Kunst. Kein Zweifel, wo dieser Glaube Ursprünglichkeit und Stärke besitzt, in der Schule von Barbizon, bei Manet und den neueren Franzosen, bei Menzel, Leibl, Slevogt und Liebermann, bei Rodin, entsteht durch das sichere Gefühl, einen objektiven Boden, eine klare Aufgabe, ein Ziel für Jahrhunderte zu haben, etwas Einzigartiges, Größe; Rembrandt, Goya machen eine späte Schule. Und doch ist die gefährliche Entdeckung, daß der Künstler für seine Aufgaben das Inventar in sich selbst und die Kunst nur die Wahrheit des inneren Menschen zu spiegeln habe, wie aus Furcht vor der hereinbrechenden Anarchie durch jenes rationalistische Programm einer Netzhautkunst bloß überdeckt. Schließlich wird man seiner überdrüssig, nachdem alle Motive aus Landschaft und menschlicher Sphäre aufgebraucht sind.

Aber die Entdeckung bleibt; sie meldet sich von neuem und in ihrer ganzen Furchtbarkeit. Soll Kunst unsere Empfindungen an den Gegenständen aussprechen, dann hilft kein Naturalismus des Äußeren, aber auch kein Naturalismus des Inneren, kein Positivismus der Bewußtseinsphänomene.

Dann hilft keine nur physio-psychologisch veränderte Gegebenheit mit augenärztlichem Attest; das ist nicht die Welt der sich aussprechenden Seele, sondern die zu Objekten der Psychologie erstarrte Reihe der Phänomene; nur im status nascendi ihrer seelischen Qualität dürfen die Dinge dargestellt werden: das Programm des Expressionismus.

Hiermit ist das Ende der Entwicklung erreicht, die potentiell in der Renaissance vorhandene Krisis der Künste akut geworden: das Unvermeidliche, die zeugende Naivetät, das prinzipiell Unbewusste soll zugleich Gegenstand und einziges Thema der Kunst sein. Aus diesen Gründen mußte die Entwicklung schließlich an den Schatz rühren, welcher, aus der Verborgenheit gehoben, seine Kraft sofort einbüßt. Was sich nur durch den Zeitlauf und aus Gnade auf die Dinge der Kunst legt, will man einfach selber machen. Negerplastik, mittelalterliche Miniatur, persischer Teppich, irische Buchillustration, werden auf ihre Wirkungsgesetzlichkeiten, Wirkungsanlässe hin kritisch untersucht und die immanenten Werkformen zu Maximen für Kunstmaler umgebogen. Mit diesem Glauben, die Gnade erzwingen, das prinzipiell Unwirkliche, die Wahrheit und Schönheit gegenständlich treffen zu können, hat der Expressionismus als Umkehr und Beginn einer tiefen Revolution des Geistes den Prozeß der Krisis durchaus sinngemäß beendet. Das Bild, der Renaissancegeist, ist in seinen Prinzipien zersetzt; die Gestaltlosigkeit einer alle Form als Negation ihres Lebens empfindenden Ausdruckssehnsucht hat jetzt den Sieg.

Von dieser Entwicklung ist die Architektur — und man wird in der Annahme nicht fehl gehen, daß die Plastik gleiche Antriebe empfangen kann — zu bedeutungsvollen Schritten bestimmt worden. Besinnung auf die Prinzipien des Architektonischen führt zu einem immer reiferen Maßhalten in den Mitteln, zu einer Kunst der Versinnlichung konstruktiver Gesetzlichkeit. Das Material selbst wird seinem technischen Wesen genau entsprechend in das Ganze hineinkomponiert: Die neue Architektur, ausgehend von Olbrich, Behrens und Messel, drängt ins Monumentale; aber keine Monumentalität aus Festlichkeit, sondern aus Verzicht ist das Ergebnis. Immerhin sind hier die großen Wandflächen, die Säle, Treppenhäuser, welche Schmuck verlangen. Und wo die metaphysische Transzendenz gegen das Leben der weltlichen Gestalten nicht stark, figural ausgeprägt und bunt genug ist, um ihnen die rätselhafte Hintergründigkeit und Unwandelbarkeit zu geben (das Unsichtbare, das der Künstler bildhaft zu machen sucht), ist es noch immer der irdische Zweck gewesen, welcher aus dem spielerischen Befangensein des ästhetischen Bewußtseins in sich selbst zur befreienden Tat gedrängt hat. Als dienende Künste der Architektur haben Plastik und Malerei allein Aussicht, aus dem Prozeß der Selbsterstörung, in den sie ihr Programm gestürzt hat, herauszukommen, sicher gereift an der intellektuellen Verständigung über ihre eigenen Prinzipien: Nur das zweckbestimmte Berufsleben — und die seelische Reaktion dagegen werden in unserer Zeit den Ausschlag geben, deren Katholizismus zu eng, deren Protestantismus zu bildlos ist.

Gegen die großen Ströme künstlerischer Entwicklung der Erdvölker gehalten, ist dieser hier skizzierte Prozeß an zeitlicher und räumlicher Aus-

breitung gewiß gering zu bemessen; aber er gewährt innerlich einen höchst merkwürdigen Anblick. Nicht nur daß wie in aller Geschichte die aufeinanderfolgenden Phasen auf sich Bezug nehmen, die spätere in gewissem Sinn die früheren in sich zu enthalten strebt im Sinne des Fortschritts und der Anreicherung oder der Konstanz und strengen Pietät, ist die Geschichte der bildenden Künste seit dem Emporkommen des humanistischen Weltgefühls und der Reformation analog einem logischen Gedankengang konstruiert, der nicht an sich fortspinnt, sondern in immer erneutem Rückgang auf die anfängliche Grundlage diese restlos in ihre Bedingungen auflöst und erst in der vollendeten Analyse sein Ende findet. Die Renaissance verweltlicht und humanisiert die übersinnliche Zone; unter platonisierendem Einfluß stellt sie die nichtsinnlichen Verhältnisse, die Formen, als die wahren substanzialen Elemente der Welt, in den Mittelpunkt der Darstellung in Plastik, Malerei, Architektur. Von den traditionellen Formen, welche Kult und christliche Sitte vorschreiben, löst sich das Bildwerk immer mehr los; es ringt nach Freiheit, d. h. zu sich selbst hin. Im Streben nach Selbstbestimmung dem Vernunftleben und der Staatsgesinnung gleichkommend, wird der Künstler, dessen Zweck es ist, Schönheit um ihrer selbst willen zu erreichen. Das heißt aber, auf die Prinzipien einer Sache, auf deren Resultat es ankommt, selbst losgehen, um sie im Resultat zu besitzen; das heißt, die ideelle Antizipation ästhetischer Gesetze zu einer praktischen Antizipation künstlerischer Normen zu machen; das heißt, aus der Vorsehenheit solcher Bedingungen in einem Werk, das Wirkung übt, eine Vorsehung zu fordern, welche Bedingungen hervorbringt, in denen die Wirkung verbürgt ist. So entdeckt die Renaissance die allgemeinste Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Geltung: Die Kategorie des Werks oder die Komposition überhaupt. Der Barock, unter den mächtigen Einflüssen der Gegenreformation und des absolutistischen Regimes an den Problemen der Dynamik und Raumwirkung interessiert, dringt zu einem Illusionismus vor, der von Michelangelo bis Rembrandt die zweite Hauptkategorie künstlerischer Wirkung (oder einer Möglichkeit von Kunstwerken bildlicher Natur) zur Diskussion bringt: Die Scheinhaftigkeit oder objektive Idealität. Aus den Spannungen zwischen Natur und Gesellschaft, welche das Rokoko nach den allgemeinen Direktiven des Barock auflöst, kommt die Romantik, in der die Bürgerlichkeit das dritte Grundmoment einer Ästhetik der bildenden Kunst zu ihrem Thema macht: Die Empfindung oder die subjektive Idealität. Hier sind die spezifischen Kategorien, soweit sie sich durch eine besondere Art, Dinge anzuschauen, Raumwirkungen zu vermitteln, belegen lassen, erschöpft. Das 19. Jahrhundert, die Entwurzelung und Unterhöhltheit des bildhaften Bewußtseins verspürend, greift zu einem verzweifelten Pseudoobjektivismus, der schließlich im radikalen Impressionismus zermürbt wird. Wie den Menschen in Momenten, da ihm der Tod klar vor der Seele steht, ja im Augenblick der Vernichtung eine überscharfe Erinnerung an seine früheren Zustände befallen soll, die mit rasender Eile kaleidoskophaft ihre Bilder vorüberwerfen, tauchen in diesem Jahrhundert noch einmal die Stile jener durchlebten Epochen schemenhaft auf, um schließlich in der allgemeinen Ver-

nichtung der bildnerischen Möglichkeiten im Expressionismus ihr Ende zu finden. Das Säkulum greift an die Bedingung der Möglichkeit des Stafffindens aller Kategorien bildender Kunst: an das Apriori der ästhetischen Produktion, und sucht es zum Programm künstlerischer Arbeit zu machen. Der Stil, endlich zur Diskussion gekommen, läßt den Prozeß an seiner absoluten Irrationalität scheitern.

Das Verfahren, die Bedingungen der Möglichkeit einer Sache zu finden, heißt transzendental. Die Geschichte der bildenden Künste seit Renaissance und Reformation zeigt so einen transzendentalen Charakter; sie proklamiert nicht nur in ihrem Verlauf eine kritische Aesthetik (die Ansätze liegen bei Leo Battista Alberti), sondern sie macht aus ihr einen Kanon der Normen zu praktischer Arbeit. Was im Quattrocento angelegt ist, bricht in der Aesthetik der Romantik, in der Lehre von der romantischen Ironie zur programmatischen Klarheit durch, daß man in der Produktion eines Werks und in der Hingabe an seine Forderungen zugleich darüber stehen und in dem aufgehenden Leben der Sache nicht restlos bloß befangen, sondern ebenso ästhetisch bis zum Lächeln ihr gegenüber frei sein solle. An der latenten, schließlich aktuellen Forderung der romantischen Ironie ist der Auflösungsprozeß der bildenden Künste orientiert.

Es gibt nur einen Sinn, der dieser Forderung genügt, ja der ihr zum Leben und geprägten Dasein verhilft: Das Gehör. Das akustische Bewußtsein, in der abendländischen Geschichte spät zur Geistigkeit erwachend, nicht nur an und für sich in seinen Lebensäußerungen gehemmt, sondern dem Prävalieren antiker Ideale in der europäischen Kultur mit ihrer wesentlich, ja ausschließlich augenhaften Grundhaltung der Denkbilder ohne jede Möglichkeit inneren Einverständnisses ausgeliefert, nimmt in Palestrina den Kampf um die menschliche Innerlichkeit auf, um ihn in der Romantik auf deutschem Boden zu gewinnen. Hier kommt dem Gehör zum erstenmal in der abendländischen Geschichte eine Theorie des Geistes entgegen; jene Auffassung des Selbstbewußtseins, wie sie, angebahnt durch die Aufklärung des 18. Jahrhunderts und Kant, über Reinhold, Fichte, Hegel, Schelling in Friedrich Schlegel zu einem praktisch-ästhetischen Ideal künstlerischer Mitteilung geprägt wird. Denn nur der Klang, seine Bedeutung und sein Hören, seine Zeugung und sein Verstandesein, das Sichhören im bewegten Klangprozeß genügt der Form der romantischen Ironie, drin- und drüberstehen in idealer Gleichzeitigkeit: Musik ist Erfüllung der romantischen Forderung, Musik schlechthin ist ihr konkordantes System, ihre passende Anschauung. In gegenständlich nicht gebundener Bewegung erzeugt hier der Fortschritt in unmittelbarem Ausdruck das Werk, seine Einheit ist nicht das ruhende Ziel, welches zur Verwirklichung wohl schöpferische Unruhe braucht, sie aber von sich aus ausschließt, sondern das Ganze im Werden, der sich selbst gestaltende Strom, das aus sich rollende Rad, ein Bild des Lebens. Kein Schritt, der nicht dem Drängen der Empfindung nachgebend ein Wurf unserer Freiheit ist; keine durchmessene Strecke, der wir nicht im Spiel der gestaltenden Einbildungskraft durch unsere Reflexion zum

Spiegel werden können, um uns jeden Zwanges zu begeben und dem Prozeß den Kurs zu einem neuen Sinn aufzuzwingen. Das Medium der Töne ist der vollendete Stoff, der das Bewußtsein seiner Bedeutung in seiner bloßen Existenz besitzt und mitteilt; der in der Tat die Vorstellung von ihr vermittelt. Denn wen hören wir? Nur uns selbst. So demaskiert sich der Expressionismus der bildenden Kunst als der mit den Mitteln der Farbe und Form und in den traditionellen Kategorien des Sehens unternommene Versuch, die Prinzipien der Musik auf Malerei, Plastik, Architektur zu übertragen. Musik auf Umwegen hat aber kein Leben, weil keine Notwendigkeit. Erst wenn das Programm aufgegeben ist, wird ein Geschlecht, das Bilder haben will, aus dem Verfall die reinen Elemente zu neuem Aufbau zu gebrauchen wissen.

Ein großer Weg, von Giotto zu Kandinski, aber ein bedeutsamer, kein zufälliger Ablauf, zufällig in dem Sinn, daß er plötzlich in eine durch Nachlässigkeit einiger Generationen verschuldete Katastrophe mündet. Eine Entwicklung, welche in demselben Maß von den Gewalten einer Strömung erfaßt wurde, die ihr die Freiheit nahm, in welchem sie auf den Besitz ihrer Freiheit bedacht war; die das künstlerische Gesetz des Bewußtseins zum Vorbild und den Künstler dadurch im Element ungehemmter Entschlußmöglichkeit zu erhalten trachtete, um desto sicherer der ästhetischen Wirkungen des Kunstwerkes gewiß zu sein, ohne es zu ahnen aber sich selbst im Kampf um ihr eigenes Apriori ihr eigenes Grab grub. Was dialektisch-formal nur eine Zersetzung, ja vollkommene Vernichtung der bildnerischen Prinzipien schien, zeigt hier das Positive des Kampfes. Die auf die Gesetzlichkeit der schönen Produktion des Künstlers entsprechend dem Ideal unbedingter Autonomie als einziger Menschenwürde von vornherein angelegte Geschichte der Künste seit der Renaissance ist nur ein Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit des Künstlers, zugleich ein Fortschritt zum Tode des bildnerischen Bewußtseins aus dem Geist der Musik.





Das Schlaudersbachische Monument in der Egidienkirche zu Nürnberg.

