



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Gegenstand und Ereignis

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

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

GEGENSTAND UND EREIGNIS

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

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

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

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

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

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

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

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

Zeitbetontes und Organisches

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

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

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

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

Räumliches und Zeitliches

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

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

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

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

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

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

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

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

Einmaligkeit und Vielfalt des Originals

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Werkstoff und Werkkraft

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

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

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

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

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

Gegenstand und Ereignis in Natur und Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Noch und Schon

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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