



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Philosophische Kultur

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Zur Ästhetik

urn:nbn:de:hbz:466:1-42168

Zur Ästhetik.

Der Henkel.

Moderne Theorien der Kunst betonen es mit Entschiedenheit als die eigentliche Aufgabe der Malerei und Plastik, die räumliche Gestaltung der Dinge zur Darstellung zu bringen. Darüber kann leicht verkannt werden, daß der Raum innerhalb des Gemäldes ein völlig anderes Gebilde ist als der reale, den wir erleben. Denn indem innerhalb dieses der Gegenstand getastet werden kann, im Bildwerk aber nur geschaut; indem jedes wirkliche Raumstück als Teil einer Unendlichkeit empfunden wird, der Bildraum aber als eine in sich abgeschlossene Welt; indem der reale Gegenstand in Wechselwirkungen mit allem steht, was um ihn herum flutet oder beharrt, der Inhalt des Kunstwerkes aber diese Fäden abgeschnitten hat und nur seine eigenen Elemente zu selbstgenügsamer Einheit verschmilzt — lebt das Kunstwerk ein Dasein jenseits der Realität. Aus den Anschauungen der Wirklichkeit, aus denen das Kunstwerk freilich seinen Inhalt bezieht, baut es ein souveränes Reich; und während die Leinwand und der Farbauftrag auf ihr Stücke der Wirklichkeit sind, führt das Kunstwerk, das durch sie dargestellt wird, seine Existenz in einem ideellen Raum, der sich mit dem realen so wenig berührt, wie sich Töne mit Gerüchen berühren können.

Mit jedem Gerät, mit jeder Vase, insoweit sie als ästhetische Werte betrachtet werden, verhält es sich ebenso. Als ein Stück Metall, tastbar, wägbar, einbezogen in die Hantierungen und Zusammenhänge der Umwelt, ist die Vase ein Stück Wirklichkeit, während ihre Kunstform eine rein abgelöste, in sich ruhende Existenz führt, für die ihre materielle Wirklichkeit der bloße Träger ist. Allein indem das Gefäß nicht, wie das Bild oder die Statue, für eine inselhafte Unberührsamkeit gedacht ist,

sondern einen Zweck erfüllen soll — wenn auch nur symbolisch —, da es in die Hand genommen und in die praktischen Lebensbewegungen hineingezogen wird — so steht es gleichzeitig in jenen zwei Welten: während das Wirklichkeitsmoment in dem reinen Kunstwerk völlig indifferent, sozusagen verzehrt ist, erhebt es Forderungsrechte an die Vase, mit der hantiert wird, die gefüllt und geleert, hin und her gereicht und gestellt wird. Diese Doppelstellung der Vase nun ist es, die sich in ihrem Henkel am entschiedensten ausspricht. Er ist das Glied, an dem sie ergriffen, gehoben, gekippt wird, mit ihm ragt sie anschaulich in die Welt der Wirklichkeit, das heißt der Beziehungen zu allem Außerhalb hinein, die für das Kunstwerk als solches nicht existieren. Nun soll doch aber nicht nur der Körper der Vase zugleich den Ansprüchen der Kunst gehorchen, und die Henkel wären bloße, gegen ihren ästhetischen Formwert gleichgültige Griffe, wie die Ösen des Bilderrahmens. Sondern diese Henkel, die die Vase dem Dasein jenseits der Kunst verknüpfen, sind zugleich in die Kunstform einbezogen, sie müssen, ganz gleichgültig gegen ihren praktischen Zwecksinn, rein als Gestaltung und dadurch, daß sie mit dem Vasenkörper eine ästhetische Anschauung bilden, gerechtfertigt sein. Durch diese zweifache Bedeutung und ihr charakteristisch deutliches Hervortreten wird der Henkel zu einem der nachdenklichsten ästhetischen Probleme.

Wie die Gestalt des Henkels die beiden Welten in sich zur Harmonie bringt: die äußere, deren Anspruch mit ihm an das Gefäß herangreift, und die Kunstform, die ihn, ohne Rücksicht auf jene, für sich fordert — das scheint das unbewußte Kriterium seiner ästhetischen Wirkung zu sein. Und zwar muß der Henkel die praktische Funktion nicht nur tatsächlich üben können, sondern er muß dies auch durch seine Erscheinung eindringlich machen. Dies geschieht mit Nachdruck in den Fällen, wo der Henkel angelötet wirkt, im Gegensatz zu denen, wo er mit der Substanz des Vasenkörpers aus einem Fluß gebildet erscheint. Die erstere Gestaltung markiert, daß der Henkel von äußeren Mächten, aus einer äußeren Ordnung der Dinge herangesetzt ist, sie läßt seine aus der reinen Kunstform herausreichende Bedeutung hervortreten. Solches Intervall zwischen Vase und Henkel

pointiert sich stärker in der häufigen Form: daß der Henkel als Schlange, Eidechse, Drache gestaltet ist. Dies deutet jene Sonderbedeutung des Henkels dadurch an, daß das Tier von außen an die Vase herangekrochen und sozusagen erst nachträglich in die Gesamtform eingeschlossen scheint. Durch die ästhetisch-anschauliche Einheit von Vase und Henkel hindurch wirkt hier noch die Zugehörigkeit des Henkels zu einer ganz andern Ordnung, aus der er entsprang, und die mit ihm die Vase für sich reklamiert. In vollkommenem Gegensatz hierzu und in stärkster Betonung der Einheitstendenz scheinen manche Vasen Vollformen gewesen zu sein, deren Materie ununterbrochen bis zu ihrer Peripherie reichte und aus denen erst nachträglich so viel weggenommen wurde, daß die Henkel stehen blieben; so am vollendetsten bei manchen chinesischen Schalen, deren Henkel aus dem kalten Metall herausgeschnitten sind. In mehr organischer Weise indes akzentuiert sich das Einbezogensein in die ästhetische Einheit, sobald der Henkel aus dem Vasenkörper in ununterbrochenem Übergang und von den Mächten, die diesen Körper selbst bildeten, herausgetrieben scheint — wie die Arme des Menschen, die in demselben einheitlichen Organisationsprozeß wie sein Rumpf erwachsen sind und gleichfalls die Beziehung des ganzen Wesens zu der Welt außerhalb seiner vermitteln.

Manchmal werden flache Schalen so gebildet, daß sie mit ihrem Henkel wirken wie ein Blatt mit seinem Stiel; sehr schöne dieser Art sind aus der alten mittelamerikanischen Kultur erhalten. Die Einheit des organischen Wachstums verbindet hier fühlbar die beiden Teile. Man hat das Werkzeug schlechthin als die Verlängerung der Hand oder der menschlichen Organe überhaupt charakterisiert. In der Tat: wie für die Seele die Hand ein Werkzeug ist, so ist ihr auch das Werkzeug eine Hand. Daß aber der Werkzeugcharakter Seele und Hand auseinanderschiebt, verhindert nicht die innige Einheit, mit der der Lebensprozeß sie durchströmt; daß sie außereinander und ineinander sind, das eben macht das unzerlegbare Geheimnis des Lebens aus. Dies aber greift über den unmittelbaren Umfang des Leibes hinaus und bezieht das „Werkzeug“ in sich ein; oder vielmehr, Werk-

zeug wird die fremde Substanz, indem die Seele sie in ihr Leben, in den Umkreis, den ihre Impulse erfüllen, hineinzieht. Der Unterschied von Außerhalb und Innerhalb der Seele, wie er für den Leib zugleich wichtig und nichtig ist, wird noch für die Dinge jenseits des Leibes durch das große Motiv des Werkzeugs in der Strömung des übergreifenden, einheitlichen Lebens in einem Akte bewahrt und aufgelöst. Die flache Schale ist nichts als die Verlängerung oder Steigerung der schöpfenden, tragenden Hand. Indem sie aber nun nicht einfach in die Hand genommen, sondern am Henkel gefaßt wird, entsteht eine vermittelnde Brücke, eine schmiegsame Verbindung zu ihr, die wie mit anschaulicher Kontinuität den seelischen Impuls in sie, in die Handhabung mit ihr überleitet und sie nun in der Rückströmung dieser Kraft wieder in den Lebensumfang der Seele einbezieht. Durch kein vollkommeneres Symbol kann dies getragen werden, als wenn die Schale sich aus ihrem Henkel entwickelt, wie das Blatt aus seinem Stiel — als benutzte der Mensch hier die Kanäle des natürlichen Säfteflusses zwischen Stiel und Blatt, um seinen eignen Impuls in das Außending einzuströmen und es damit seiner eignen Lebensreihe einzugliedern.

Der Eindruck schließt aber sogleich ein Mißfallen ein, sobald eine der beiden Sinngebungen des Henkels in der Erscheinung völlig zugunsten der andern vernachlässigt ist. So z. B. sehr oft, wenn die Henkel nur eine Art Relieffornament bilden, an den Körper der Vase ohne irgendwelchen Zwischenraum anschließen. Indem der Zweck des Henkels: das Anfassen und Handtieren der Vase, durch diese Form ausgeschlossen ist, entsteht ein peinliches Gefühl von Sinnwidrigkeit und Gefangenheit, wie wenn einem Menschen die Arme an den Leib gebunden wären; und nur selten kann die dekorative Schönheit der Erscheinung dafür entschädigen, daß hier die innere Einheitstendenz der Vase ihre Beziehung zu der äußeren Welt verschlungen hat. — Wie also die ästhetische Form nicht so eigenwillig werden darf, um für die Anschauung die Zweckmäßigkeit des Henkels zu dementieren (selbst wenn diese, für die Ziervase, praktisch gar nicht in Frage kommt) — so entsteht ein widerwärtiges Bild, sobald die Zweckmäßigkeit nach so verschiedenen Seiten hin wirkt,

daß sie die Einheit des Eindrucks zerreißt. Es gibt griechische Gefäße, die drei Henkel haben: zwei am Körper der Vase, um sie mit beiden Händen zu fassen und nach der einen oder der andern Seite zu beugen, und einen am Hals, mit Hilfe dessen sie nur nach der einen Seite gekippt werden kann. Den entschieden häßlichen Eindruck dieser Stücke bewirkt weder eine unmittelbare Sünde gegen die Anschaulichkeit noch eine gegen die Praxis; denn warum sollte ein Gefäß nicht nach mehreren Seiten gekippt werden? Er geht vielmehr, wie mir scheint, darauf zurück, daß die in diesem System angelegten Bewegungen nur nacheinander stattfinden können, während die Henkel sich gleichzeitig darbieten; dadurch entstehen völlig konfuse und widerspruchsvolle Bewegungsgefühle; denn obgleich die Forderungen der Anschaulichkeit und die der Praxis sich hier sozusagen nicht primär widersprechen, so wird doch mittelbar die Einheit der Anschauung zerrissen: diese bietet die Henkel, die gleichsam potentielle Bewegungen sind, in einem Zugleich dar, das deren praktische Aktualisierung dementieren muß.

Und dies leitet zu dem anderen ästhetischen Fehler des Henkels: seiner übertriebenen Abtrennung von der Eindrucks-einheit der Vase — der zu seiner Einsicht eines Umwegs bedarf. Die äußerste Fremdheit des Henkels gegen das Gefäß als Ganzes, seine äußerste Designiertheit zum praktischen Zweck liegt vor, wo er überhaupt nicht mit dem Gefäßkörper starr verbunden, sondern umlegbar ist; in der Sprache des Materials wird dies oft dadurch betont, daß der Henkel von anderem Stoff ist als das Gefäß. Dies ergibt vielfältig kombinierte Erscheinungen. Bei manchen griechischen Vasen und Schalen hat der Henkel, an dem Gefäßkörper starr befestigt und aus gleichem Stoff, das Wesen eines breiten Bandes. Wenn ihm dabei eine volle Form-einheit mit dem Gefäß erhalten bleibt, so kann das sehr glücklich sein. Das Material eines Bandes, mit seiner vom Stoffe des Vasenkörpers ganz abweichenden Schwere, Konsistenz, Biegsamkeit, wird hiermit symbolisiert und deutet durch diese anklingenden Verschiedenheiten hinreichend die Zugehörigkeit des Henkels zu einer andern Provinz des Daseins an, während er durch seine reale Stoffgleichheit mit jenem doch den ästhetischen

Zusammenhang des Ganzen erhält. Allein das feine und labile Gleichgewicht zwischen den beiden Forderungen an den Henkel verschiebt sich auf das Ungünstigste, wenn der feste Henkel zwar tatsächlich aus demselben Stoff ist wie der Vasenkörper, aber einen andern Stoff naturalistisch nachahmt, um durch diese andere Erscheinung seinen besonderen Sinn zu markieren. Gerade bei den Japanern, die sonst die größten Meister des Henkels sind, findet sich dieses ganz Widrige: feststehende, über dem Durchmesser der Vase sich wölbende Porzellanhenkel, die genau die strohgeflochtenen, umlegbaren Henkel von Teekannen imitieren. Wie sehr sich mit dem Henkel eine dem selbständigen Sinn der Vase fremde Welt aufdrängt, wird hier aufs äußerste anschaulich, wo der Sonderzweck des Henkels das Material der Vase eine ihm ganz unnatürliche und maskenhafte Oberfläche hergeben läßt. Wie der mit dem Vasenkörper abstandslos verwachsene Henkel seine Zugehörigkeit zu jenem einseitig auf Kosten seiner Zweckverwertung übertreibt, so fällt die letztere Gestaltung in das entgegengesetzte Extrem: der Henkel kann die Distanz gegen alles übrige an der Vase nicht rücksichtsloser betonen, als indem er den Stoff dieses übrigen aufnimmt und gerade ihm das Aussehen eines ganz heterogenen, der Vase nur wie von außen angehängten Reifens aufzwingt.

Das Prinzip des Henkels: der Vermittler des Kunstwerkes zur Welt hin zu sein, der doch selbst in die Kunstform völlig einbezogen ist — bestätigt sich schließlich daran, daß sein Gegenstück, die Ausgußöffnung oder -ausbiegung des Gefäßes, von eben demselben ressortiert. Mit dem Henkel reicht die Welt an das Gefäß heran, mit dem Ausguß reicht das Gefäß in die Welt hinaus. Damit erst wird die Einordnung des Gefäßes in die menschliche Teleologie vollkommen, indem es deren Strömung am Henkel aufnimmt und mit seiner Öffnung wieder an sie abgibt. Eben darum, weil die Öffnung von dem Gefäß selbst ausgeht, ist es leichter, ihre Form organisch mit ihm zu verbinden (der Ausdruck Schnabel oder Schnauze, für den der Henkel gar kein Pendant bietet, deutet schon diese organische Gliedfunktion an), und es kommen an ihr deshalb so unnatürliche und sinnwidrige Ausartungen wie beim Henkel kaum vor. Daß Henkel

und Schnabel einander anschaulich als Endpunkte des Gefäßdurchmessers korrespondieren und ein gewisses Gleichgewicht halten müssen, entspricht den Rollen, mit denen sie, das Gefäß in sich zwar begrenzend, es doch der praktischen Welt verbinden: der eine zentripetal, der andre zentrifugal. Es ist wie das Verhältnis des Menschen als Seele zu dem ihm äußeren Sein: durch die sinnliche Empfindlichkeit reicht die Körperlichkeit an die Seele hinan, durch die willensmäßigen Innervationen reicht die Seele in die Körperwelt hinaus — beides der Seele und der Geschlossenheit ihres Bewußtseins zugehörig, das das Andre der Körperlichkeit ist und nun dennoch durch jenes beides ihr verflochten ist. —

Es ist von prinzipiellstem Interesse, daß die rein formalen ästhetischen Anforderungen an den Henkel dann erfüllt sind, wenn seine symbolischen Bedeutungen: der geschlossenen Einheit der Vase zuzugehören und zugleich der Angriffspunkt einer, dieser Form ganz äußerlichen Teleologie zu sein — zu Harmonie oder Gleichgewicht gekommen sind. Dies fällt nicht etwa unter das wunderliche Dogma, daß die Nützlichkeit über die Schönheit entscheide. Denn es handelt sich gerade darum, daß die Nützlichkeit und die Schönheit als zwei einander fremde Forderungen an den Henkel herantreten — jene von der Welt, diese von dem Formganzen der Vase her — und daß nun gleichsam eine Schönheit höherer Ordnung beide übergreift und ihren Dualismus in letzter Instanz als eine nicht weiter beschreibliche Einheit offenbart. Durch die Spannweite seiner beiden Zugehörigkeiten wird der Henkel zu einem höchst bezeichnenden Hinweis auf diese, von der Kunstlehre noch kaum berührte höhere Schönheit, für die alle Schönheit im engeren Sinne nur ein Element ist; diese wird von jener sozusagen überästhetischen Schönheit mit den gesamten Forderungen von Idee und Leben zu einer neuen synthetischen Form zusammengefaßt. Solche Schönheit oberster Instanz ist wohl das Entscheidende für alle wirklich großen Kunstwerke und ihre Anerkennung scheidet uns am weitesten von allem Ästhetentum.

Neben diesem Ausblick aber lohnte vielleicht ein zweiter, an ein so unscheinbares Phänomen eine so umfängliche Deutung

zu setzen: die Weite der symbolischen Beziehungen, die sich gerade an ihrer Geltung auch für das an und für sich Unbedeutende offenbart. Denn es handelt sich um nichts Geringeres, als um die große, menschliche und ideale Synthese und Antithese: daß ein Wesen ganz und gar der Einheit eines umfassenden Gebietes angehört und zugleich von einer ganz anderen Ordnung der Dinge beansprucht wird — indem diese letztere ihm eine Zweckmäßigkeit auferlegt, von der seine Form bestimmt wird, ohne daß diese Form darum weniger jenem ersten Zusammenhange — als ob der zweite gar nicht bestünde — eingeordnet bleibt. Außerordentlich viele Kreise — politische, berufliche, soziale, familiäre — in denen wir stehen, werden von weiteren so umgeben, wie das praktische Milieu das Gefäß umgibt, derart nämlich, daß das Individuum, einem engeren und geschlossenen angehörig, eben damit in den weiteren hineinragt und von diesem jeweils benutzt wird, wenn er mit jenem engeren Kreise gleichsam zu hantieren und ihn in seine umfassendere Teleologie einzubeziehen hat. Und wie der Henkel über seine Bereitschaft zu der praktischen Aufgabe nicht die Formeinheit der Vase durchbrechen darf, so fordert die Lebenskunst vom Individuum, seine Rolle in der organischen Geschlossenheit des einen Kreises zu bewahren, indem es zugleich den Zwecken jener weiteren Einheit dienstbar wird und durch solche Dienstbarkeit den engeren Kreis in den umgebenden einordnen hilft. Nicht anders ist es mit unseren einzelnen Interessenprovinzen. Wo wir erkennen oder sittlichen Forderungen unterstehen oder objektiv normierte Gebilde schaffen, ragen wir mit diesen Teilen oder Kräften unser selbst in ideale Ordnungen hinein, die wie von einer inneren Logik, einem überpersönlichen Entwicklungsdrange getrieben werden und jeweils unsre Gesamtenergie an jenen einzelnen Gliedern ergreifen und in sich einstellen. Und nun kommt alles darauf an, daß wir die Geschlossenheit unseres in uns zentrierenden Seins nicht zerstören lassen, daß jedes einzelne Können und Tun und Sollen in dem Umkreis dieses Seins dem Gesetze von dessen Einheit verhaftet bleibe, während es zugleich jenem ideellen Außerhalb angehört und uns zu Durchgangspunkten für dessen Teleologie macht. Vielleicht formuliert dies den Lebensreich-

tum der Menschen und der Dinge; denn dieser ruht doch in der Vielfachheit ihres Zueinandergehörens, in der Gleichzeitigkeit des Drinnen und Draußen, in der Bindung und Verschmelzung nach der einen Seite, die doch zugleich Lösung ist, weil ihr die Bindung und Verschmelzung nach einer anderen Seite gegenübersteht. Das ist ein Wunderbarstes in der Weltauffassung, Weltgestaltung im Menschen, daß ein Element die Selbstgenügsamkeit eines organischen Zusammenhanges mitlebt, als ginge es ganz in ihm auf — und zugleich die Brücke sein kann, über die ein ganz anderes Leben in jenes erste einfließt, die Handhabe, an der die Ganzheit des einen die Ganzheit des andern erfaßt, ohne daß darum eine von ihnen zerrissen wird. Und daß diese Kategorie, die in dem Henkel der Vase vielleicht ihr äußerlichstes, aber eben deshalb ihre Spannweite am meisten offenbarendes Symbol findet — daß sie unser Leben mit einer solchen Vielheit des Lebens und Mitlebens beschenkt, ist wohl die Spiegelung des Schicksals unserer Seele, die ihre Heimat in zwei Welten hat. Denn auch sie vollendet sich erst in dem Maße, in dem sie ganz in die Harmonie der einen als notwendiges Glied hineingehört und nicht trotz, sondern gerade mittels der Form, die diese Zugehörigkeit ihr auferlegt, in die Verflechtungen und den Sinn der andern hineinreicht; als wäre sie der Arm, den die eine Welt ausstreckt — mag es die reale, mag es die ideale sein — um die andere zu ergreifen und an sich zu schließen und sich von ihr ergreifen und an sich schließen zu lassen.

Die Ruine.

Der große Kampf zwischen dem Willen des Geistes und der Notwendigkeit der Natur ist zu einem wirklichen Frieden, die Abrechnung zwischen der nach oben strebenden Seele und der nach unten strebenden Schwere zu einer genauen Gleichung nur in einer einzigen Kunst gekommen: in der Baukunst. Die Eigengesetzlichkeit des Materials in der Poesie, Malerei, Musik muß dem künstlerischen Gedanken stumm dienen, er hat in dem vollendeten Werk den Stoff in sich eingesogen, ihn wie unsichtbar gemacht. Selbst in der Plastik ist das tastbare Stück Marmor nicht das Kunstwerk; was zu diesem der Stein oder die Bronze an Eignem dazugeben, wirkt nur als ein Ausdrucksmittel der seelisch-schöpferischen Anschauung. Die Baukunst aber benutzt und verteilt zwar die Schwere und die Tragkraft der Materie nach einem nur in der Seele möglichen Plane, allein innerhalb dieses wirkt der Stoff mit seinem unmittelbaren Wesen, er führt gleichsam jenen Plan mit seinen eigenen Kräften aus. Es ist der sublimste Sieg des Geistes über die Natur — wie wenn man einen Menschen so zu leiten versteht, daß unser Wollen von ihm nicht unter Überwältigung seines eigenen Willens, sondern durch diesen selbst realisiert wird, daß die Richtung seiner Eigengesetzlichkeit unsern Plan trägt.

Diese einzigartige Balance zwischen der mechanischen, lastenden, dem Druck passiv widerstrebenden Materie und der formenden, aufwärts drängenden Geistigkeit zerbricht aber in dem Augenblick, in dem das Gebäude verfällt. Denn dies bedeutet nichts anderes, als daß die bloß natürlichen Kräfte über das Menschenwerk Herr zu werden beginnen: die Gleichung zwischen Natur und Geist, die das Bauwerk darstellte, verschiebt

sich zugunsten der Natur. Diese Verschiebung schlägt in eine kosmische Tragik aus, die für unser Empfinden jede Ruine in den Schatten der Wehmut rückt; denn jetzt erscheint der Verfall als die Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach seinem Bilde angetan hat. Der ganze geschichtliche Prozeß der Menschheit ist ein allmähliches Herrwerden des Geistes über die Natur, die er außer sich — aber in gewissem Sinne auch in sich — vorfindet. Hat er in den anderen Künsten die Formen und Ereignisse dieser Natur seinem Gebote gebeugt, so formt die Architektur deren Massen und unmittelbar eignen Kräfte, bis sie wie von sich aus die Sichtbarkeit der Idee hergeben. Aber nur solange das Werk in seiner Vollendung besteht, fügen sich die Notwendigkeiten der Materie in die Freiheit des Geistes, drückt die Lebendigkeit des Geistes sich in den bloß lastenden und tragenden Kräften jener restlos aus. In dem Augenblick aber, wo der Verfall des Gebäudes die Geschlossenheit der Form zerstört, treten die Parteien wieder auseinander und offenbaren ihre weltdurchziehende ursprüngliche Feindschaft: als sei die künstlerische Formung nur eine Gewalttat des Geistes gewesen, der sich der Stein widerwillig unterworfen hat, als schüttele er dieses Joch nun allmählich ab und kehre wieder in die selbständige Gesetzlichkeit seiner Kräfte zurück.

Aber damit wird dennoch die Ruine zu einer sinnvolleren, bedeutsameren Erscheinung, als es die Fragmente anderer zerstörter Kunstwerke sind. Ein Gemälde, von dem Farbenteilchen abgefallen sind, eine Statue mit verstümmelten Gliedern, ein antiker Dichtertext, aus dem Worte und Zeilen verloren sind — alle diese wirken nur nach dem, was noch an künstlerischer Formung an ihnen vorhanden ist oder was sich von ihr, auf diese Reste hin, die Phantasie konstruieren kann: ihr unmittelbarer Anblick ist keine ästhetische Einheit, er bietet nichts als ein um bestimmte Teile vermindertes Kunstwerk. Die Ruine des Bauwerks aber bedeutet, daß in das Verschwundene und Zerstörte des Kunstwerks andere Kräfte und Formen, die der Natur, nachgewachsen sind und so aus dem, was noch von Kunst in ihr lebt und dem, was schon von Natur in ihr lebt, ein neues

Ganzes, eine charakteristische Einheit geworden ist. Gewiß ist vom Standpunkt des Zweckes aus, den der Geist in dem Palast und der Kirche, der Burg und der Halle, dem Aquädukt und der Denksäule verkörpert hat, ihre Verfallsgestalt ein sinnloser Zufall; allein ein neuer Sinn nimmt diesen Zufall auf, ihn und die geistige Gestaltung in eins umfassend, nicht mehr in menschlicher Zweckmäßigkeit, sondern in der Tiefe gegründet, wo diese und das Weben der unbewußten Naturkräfte ihrer gemeinsamen Wurzel entwachsen. Darum fehlt manchen römischen Ruinen, so interessant sie im übrigen seien, der spezifische Reiz der Ruine: insoweit man nämlich an ihnen die Zerstörung durch den Menschen wahrnimmt; denn dies widerspricht dem Gegensatz zwischen Menschenwerk und Naturwirkung, auf dem die Bedeutung der Ruine als solcher beruht.

Solchen Widerspruch erzeugt nicht nur das positive Tun des Menschen, sondern auch seine Passivität, wenn und weil der passive Mensch als bloße Natur wirkt. Dies charakterisiert manche Stadtruinen, die noch bewohnt sind, wie es in Italien abseits der großen Straße oft vorkommt. Hier ist das Eigentümliche des Eindrucks, daß die Menschen zwar nicht das Menschenwerk zerstören, daß vielmehr allerdings die Natur dies vollbringt — aber die Menschen lassen es verfallen. Dieses Geschehenlassen ist dennoch von der Idee des Menschen her gesehen sozusagen eine positive Passivität, er macht sich damit zum Mitschuldigen der Natur und einer Wirkungsrichtung ihrer, die der seines eigenen Wesens entgegengesetzt gerichtet ist. Dieser Widerspruch nimmt der bewohnten Ruine das sinnlich-übersinnliche Gleichgewicht, mit der die Gegenteilstendenzen des Daseins in der verlassenen wirken, und gibt ihr das Problematische, Aufregende, oft Unerträglichke, mit dem diese dem Leben entsinkenden Stätten nun doch noch als Rahmen eines Lebens auf uns wirken. —

Anders ausgedrückt, ist es der Reiz der Ruine, daß hier ein Menschenwerk schließlich wie ein Naturprodukt empfunden wird. Dieselben Kräfte, die durch Verwitterung, Ausspülung, Zusammenstürzen, Ansetzen von Vegetation dem Berge seine Gestalt verschaffen, haben sich hier an dem Gemäuer wirksam

erwiesen. Schon der Reiz der alpinen Formen, die doch meistens plump, zufällig, künstlerisch ungenießbar sind, beruht auf dem gefühlten Gegenspiel zweier kosmischer Richtungen: vulkanische Erhebung oder allmähliche Schichtung haben den Berg nach oben gebaut, Regen und Schnee, Verwitterung und Abfall, chemische Auflösung und die Wirkung allmählich sich eindringender Vegetation haben den oberen Rand zersägt und ausgehöhlt, haben Teile des nach oben Gehobenen nach unten stürzen lassen und so dem Umriß seine Form gegeben. In ihr fühlen wir so die Lebendigkeit jener Richtungen verschiedener Energien und, über alles Formal-Ästhetische hinaus, diese Gegensätze in uns selbst instinktiv nachempfindend, die Bedeutsamkeit der Gestalt, zu deren ruhiger Einheit sie sich zusammengefunden haben. In der Ruine nun sind sie auf noch weiter distante Parteien des Daseins verteilt. Was den Bau nach oben geführt hat, ist der menschliche Wille, was ihm sein jetziges Aussehen gibt, ist die mechanische, nach unten ziehende, zernagende und zertrümmernde Naturgewalt. Aber sie läßt das Werk dennoch nicht, solange man überhaupt noch von einer Ruine und nicht von einem Steinhäufen spricht, in die Formlosigkeit bloßer Materie sinken, es entsteht eine neue Form, die vom Standpunkt der Natur aus durchaus sinnvoll, begreiflich, differenziert ist. Die Natur hat das Kunstwerk zum Material ihrer Formung gemacht, wie vorher die Kunst sich der Natur als ihres Stoffes bedient hatte.

In der Schichtung von Natur und Geist pflegt sich doch, ihrer kosmischen Ordnung folgend, die Natur gleichsam als der Unterbau, der Stoff oder das Halbprodukt, der Geist als das definitiv Formende, Krönende darzubieten. Die Ruine kehrt diese Ordnung um, indem das vom Geist Hochgeführte zum Gegenstand derselben Kräfte wird, die den Umriß des Berges und das Ufer des Flusses geformt haben. Wenn auf diesem Wege eine ästhetische Bedeutung entsteht, so verzweigt sie sich in derselben Weise in eine metaphysische, wie die Patina auf Metall und Holz, Elfenbein und Marmor eine solche offenbart. Auch mit ihr hat ein bloß natürlicher Prozeß die Oberfläche des Menschenwerks ergriffen und es von einer, die ursprüngliche völlig verdeckenden Haut überwachsen lassen. Die geheimnisvolle Har-

monie: daß das Gebilde durch das Chemisch-Mechanische schöner wird, daß das Gewollte hier durch ein Ungewolltes und Unerzwingliches zu einem anschaulich Neuen, oft Schöneren und wieder Einheitlichen wird — das ist der phantastische und überanschauliche Reiz der Patina. Diesen bewahrend aber gewinnt die Ruine nun noch den zweiten der gleichen Ordnung: daß die Zerstörung der geistigen Form durch die Wirkung der natürlichen Kräfte, jene Umkehr der typischen Ordnung, als eine Rückkehr zu der „guten Mutter“ — wie Goethe die Natur nennt — empfunden wird. Daß alles Menschliche „von Erde genommen ist und zu Erde werden soll“ erhebt sich hier über seinen tristen Nihilismus. Zwischen dem Nochnicht und dem Nichtmehr liegt ein Positives des Geistes, dessen Weg jetzt zwar nicht mehr seine Höhe zeigt, aber von dem Reichtum seiner Höhe gesättigt, zu seiner Heimat herabsteigt — gleichsam das Gegenstück des „fruchtbaren Momentes“, für den jener Reichtum ein Vorblick ist, den die Ruine im Rückblick hat. Daß die Vergewaltigung des menschlichen Willenswerkes durch die Naturgewalt aber überhaupt ästhetisch wirken kann, hat zur Voraussetzung, daß an dieses Werk, so sehr es vom Geiste geformt ist, ein Rechtsanspruch der bloßen Natur doch niemals ganz erloschen ist. Seinem Stoffe, seiner Gegebenheit nach ist es immer Natur geblieben, und wenn diese nun ganz wieder Herr darüber wird, so vollstreckt sie damit nur ein Recht, das bis dahin geruht hatte, auf das sie aber sozusagen niemals verzichtet. Darum wirkt die Ruine so häufig tragisch — aber nicht traurig — weil die Zerstörung hier nichts sinnlos von außen Kommendes ist, sondern die Realisierung einer in der tiefsten Existenzschicht des Zerstörten angelegten Richtung. Deshalb fehlt der an die Tragik oder die heimliche Gerechtigkeit der Zerstörung geknüpfte, ästhetisch befriedigende Eindruck so oft, wenn wir einen Menschen als eine „Ruine“ bezeichnen. Denn wenn auch hier der Sinn ist, daß die seelischen Schichten, die man im engeren Sinne als naturhaft bezeichnet: die dem Leibe verhafteten Triebe oder Hemmungen, die Trägheiten, das Zufällige, das auf den Tod Hinweisende, über die spezifisch menschlichen, vernunftmäßig wertvollen, Herr werden, so vollzieht sich damit für unser Gefühl

eben nicht ein latentes Recht jener Richtungen. Ein solches ist vielmehr überhaupt nicht vorhanden. Wir erachten — gleichviel ob richtig oder irrig —, daß dem Menschenwesen solche dem Geiste entgegengerichteten Herabziehungen gerade seinem tiefsten Sinne nach nicht einwohnen; an alles Äußere haben sie ein Recht, das mit ihm geboren ist, aber an den Menschen nicht. Darum ist der Mensch als Ruine, abgesehen von Betrachtungen aus anderen Reihen und Komplikationen her — so oft mehr traurig als tragisch und entbehrt jener metaphysischen Beruhigung, die an dem Verfall des materiellen Werkes wie von einem tiefen Apriori her haftet.

Jener Charakter der Heimkehr ist nur wie eine Deutung des Friedens, dessen Stimmung um die Ruine liegt — die neben der andern steht: daß jene beiden Weltpotenzen, das Aufwärtstreben und das Abwärtssinken, in ihr zu einem ruhenden Bild rein naturhaften Daseins zusammenwirken. Diesen Frieden ausdrückend ordnet sich die Ruine der umgebenden Landschaft einheitlich, und wie Baum und Stein mit ihr verwachsen, ein, während der Palast, die Villa und selbst das Bauernhaus, noch wo sie sich am besten der Stimmung ihrer Landschaft fügen, immer einer andern Ordnung der Dinge entstammen und mit der der Natur nur wie nachträglich zusammengehen. An dem sehr alten Gebäude im freien Lande, ganz aber erst an der Ruine, bemerkt man oft eine eigentümliche koloristische Gleichheit mit den Tönen des Bodens um sie herum. Die Ursache muß irgendwie analog sein, die auch den Reiz alter Stoffe ausmacht, so heterogen ihre Farben im frischen Zustande waren: die langen gemeinsamen Schicksale, Trockenheit und Feuchtigkeit, Hitze und Kälte, äußere Reibung und innere Zermürbung, Jahrhunderte hindurch sie alle treffend, haben eine Einheitlichkeit der Tönung, eine Reduktion auf den gleichen koloristischen Generalnenner mit sich gebracht, die kein neuer Stoff imitieren kann. Ungefähr so müssen die Einflüsse von Regen und Sonnenschein, Vegetationsansatz, Hitze und Kälte das ihnen überlassene Gebäude dem Farbenton des denselben Schicksalen überlassenen Landes angeähnlicht haben: sie haben sein ehemaliges gegensätzliches Sichherausheben in die friedliche Einheit des Dazugehörens gesenkt.

Und noch von einer andern Seite her trägt die Ruine den Eindruck des Friedens. Auf der einen Seite jenes typischen Konfliktes stand seine rein äußerliche Form oder Symbolik: der durch Aufbau und Einstürzen bestimmte Umriß des Berges. Nach dem andern Pole des Daseins aber hin gerichtet, lebt er ganz innerhalb der menschlichen Seele, diesem Kampfplatz zwischen der Natur, die sie selbst ist, und dem Geiste, der sie selbst ist. An unsrer Seele bauen fortwährend die Kräfte, die man nur mit dem räumlichen Gleichnis des Aufwärtsstrebens benennen kann, fortwährend durchbrochen, abgelenkt, niedergeworfen von den andern, die als unser Dumpfes und Gemeines und im schlechten Sinne „Nur-natürliches“ in uns wirken. Wie sich diese beiden nach Maß und Art wechselnd mischen, das ergibt in jedem Augenblick die Form unsrer Seele. Allein niemals gelangt sie, weder mit dem entschiedensten Sieg der einen Partei noch mit einem Kompromiß beider, zu einem endgültigen Zustand. Denn nicht nur die unruhige Rhythmik der Seele duldet keinen solchen; sondern vor allem: hinter jedem Einzelereignis, jedem Einzelimpulse aus der einen oder der andern Richtung steht etwas Weiterlebendes, stehen Forderungen, die die jetzige Entscheidung nicht zur Ruhe bringt. Dadurch bekommt der Antagonismus beider Prinzipien etwas Unabschließbares, Formloses, jeden Rahmen Sprengendes. In dieser Unbeendbarkeit des sittlichen Prozesses, in diesem tiefen Mangel abgerundeter, zu plastischer Ruhe gelangter Gestaltung, den die unendlichen Ansprüche beider Parteien der Seele auferlegen, besteht vielleicht der letzte formale Grund für die Feindschaft der ästhetischen Naturen gegen die ethischen. Wo wir ästhetisch anschauen, verlangen wir, daß die Gegensatzkräfte des Daseins zu irgend einem Gleichgewicht, der Kampf zwischen Oben und Unten zum Stehen gekommen sei; aber gegen diese, allein eine Anschauung gewährende Form wehrt sich der sittlich-seelische Prozeß mit seinem unaufhörlichen Auf und Nieder, seinen steten Grenzverschiebungen, mit der Unerschöpflichkeit der in ihm gegenspielenden Kräfte. Den tiefen Frieden aber, der wie ein heiliger Bannkreis die Ruine umgibt, trägt diese Konstellation: daß der dunkle Antagonismus, der die Form alles Daseins bedingt, — einmal

innerhalb der bloßen Naturkräfte wirksam, ein anderes Mal innerhalb des seelischen Lebens für sich allein, ein drittes Mal, wie an unserm Gegenstand, zwischen Natur und Materie sich abspielend — daß dieser Antagonismus hier gleichfalls nicht zum Gleichgewicht versöhnt ist, sondern die eine Seite überwiegen; die andere in Vernichtung sinken läßt und dabei dennoch ein formsicheres, ruhig verharrendes Bild bietet. Der ästhetische Wert der Ruine vereint die Unausgeglichenheit, das ewige Werden der gegen sich selbst ringenden Seele mit der formalen Befriedigtheit, der festen Umgrenztheit des Kunstwerks. Deshalb fällt, wo von der Ruine nicht mehr genug übrig ist, um die aufwärts führende Tendenz fühlbar zu machen, ihr metaphysisch-ästhetischer Reiz fort. Die Säulenstümpfe des Forum Romanum sind einfach häßlich und weiter nichts, während eine etwa bis zur Hälfte abgebröckelte Säule ein Maximum von Reiz entwickeln mag.

Man wird freilich jene Friedlichkeit gern einem andern Motiv zuschreiben: dem Vergangenheitscharakter der Ruine. Sie ist die Stätte des Lebens, aus der das Leben geschieden ist — aber dies ist nichts bloß Negatives und Dazugedachtes, wie bei den unzähligen, ehemals im Leben schwimmenden Dingen, die zufällig an sein Ufer geworfen sind, aber ihrem Wesen nach ebenso wieder von seiner Strömung ergriffen werden können. Sondern daß das Leben mit seinem Reichtum und seinen Wechselln hier einmal gewohnt hat, das ist unmittelbar anschauliche Gegenwart. Die Ruine schafft die gegenwärtige Form eines vergangenen Lebens, nicht nach seinen Inhalten oder Resten, sondern nach seiner Vergangenheit als solcher. Dies ist auch der Reiz der Altertümer, von denen nur eine bornierte Logik behaupten kann, daß eine absolut genaue Imitation ihnen an ästhetischem Wert gleichkäme. Gleichviel, ob wir im einzelnen Falle betrogen sind — mit diesem Stück, das wir in der Hand halten, beherrschen wir geistig die ganze Zeitspanne seit seiner Entstehung, die Vergangenheit mit ihren Schicksalen und Wandlungen ist in den Punkt ästhetisch anschaulicher Gegenwart gesammelt. Hier wie gegenüber der Ruine, dieser äußersten Steigerung und Erfüllung der Gegenwartsform der Vergangenheit, spielen so tiefe und zusammen-

fassende Energien unserer Seele, daß die scharfe Scheidung zwischen Anschauung und Gedanke völlig unzureichend wird. Hier wirkt eine seelische Ganzheit, und befaßt, wie ihr Objekt die Gegensätze von Vergangenheit und Gegenwart in eine Einheitsform verschmilzt, die ganze Spannweite des körperlichen und des geistigen Sehens in die Einheit ästhetischen Genießens, das ja immer in einer tieferen als der ästhetischen Einheit wurzelt.

So lösen Zweck und Zufall, Natur und Geist, Vergangenheit und Gegenwart an diesem Punkte die Spannung ihrer Gegensätze, oder vielmehr, diese Spannung bewahrend, führen sie dennoch zu einer Einheit des äußeren Bildes, der inneren Wirkung. Es ist, als müßte ein Stück des Daseins erst verfallen, um gegen alle, von allen Windrichtungen der Wirklichkeit herkommenden Strömungen und Mächte so widerstandslos zu werden. Vielleicht ist dies der Reiz des Verfalles, der Dekadenz überhaupt, der über ihr bloßes Negatives, ihre bloße Herabgesetztheit hinausreicht. Die reiche und vielseitige Kultur, die unbegrenzte Beeindruckbarkeit und das überallhin offene Verstehen, das dekadenten Epochen eigen ist, bedeutet eben doch jenes Sichzusammenfinden aller Gegenstrebungen. Eine ausgleichende Gerechtigkeit knüpft das hemmungslose Zusammen alles auseinander und gegeneinander Wachsenden an den Verfall jener Menschen und jenes Menschenwerkes, die jetzt nur noch nachgeben, aber sich nicht mehr aus ihrer eigenen Kraft heraus ihre eigenen Formen schaffen und erhalten können.

Die Alpen.

Die allgemeine Herrschaft der Vorstellung, der ästhetische Eindruck des Anschaulichen beruhe auf seiner Form — verbirgt es uns allzu oft, daß diesen Eindruck noch ein anderer Faktor bestimmt: das Größenmaß, in dem der Eindruck sich bietet. Wir sind gar nicht imstande, eine reine Form, d. h. das bloße Verhältnis von Linien, Flächen, Farben zu genießen, sondern, wie unsere sinnlich-geistige Art nun einmal beschaffen ist, bindet sie diesen Genuß an eine bestimmte Quantität solcher Formen. Diese Quantität hat einen gewissen Spielraum, aber sie bewegt sich zwischen einer oft fest bestimmbaren Größe, bei der die Form, als solche ganz ungeändert bleibend, ihren ästhetischen Wert verliert, und einer Kleinheit, mit der der gleiche Verlust eintritt. Viel mehr und viel tiefer, als es bewußt zu werden pflegt, bilden die Formen und der Maßstab eine untrennbare Einheit des ästhetischen Eindrucks; und eine Form offenbart ihr ästhetisches Wesen von seiner Wurzel her daran, wie sich ihre Bedeutung mit der Änderung ihres Größenmaßes wandelt. Indem vor allem die Übertragung der Naturformen in das Kunstwerk dies ersichtlich macht, stellt sich eine Stufenleiter von Formen her, anhebend mit denjenigen, die in sehr mannigfaltigen Größen noch immer ästhetischen Wert besitzen, und mit solchen endend, die diesen Wert ausschließlich an ein einziges Quantum ihrer Darbietung knüpfen. An jenem einen Pole steht die menschliche Gestalt. Wo wir nämlich den Sinn einer Gestalt von innen her durch Miterleben ihres Lebens ergreifen, da wird der Künstler verhältnismäßig leicht um die Verschiebungen, die Akzente und Abschwächungen wissen, deren es bedarf, um bei veränderten Maßen die rechte Bedeutung und Einheit der Form ungeändert

wirken zu lassen: der Mensch — und er allein, da wir kein anderes Wesen so tief kennen als ihn — ist deshalb in der Kunst ohne weiteres ebenso als Kolossalfigur wie als Miniatur darstellbar. Am anderen Pol der Reihe stehen die Alpen. So wenig man vom Kunstwerk verlange, daß es den Eindruck seines realen Gegenstandes naturalistisch wiederhole, so wird doch das Wesentliche dieses Gegenstandes, wie umgebildet auch immer, auch in ihm leben müssen, damit es eben jenem und nicht einem beliebigen anderen zugeordnet werde. Die Alpen aber scheinen dies ihren Bildern zu versagen: keines erreicht den Eindruck der überwältigenden Masse der Alpen, und die größten Alpenmaler, Segantini und Hodler, suchen sich dieser Aufgabe durch raffinierte Stilisierung, Akzentverschiebung, Farbeffekte mehr zu entziehen als sie zu lösen. Die Formen haben hier also offenbar nicht den ästhetischen Eigenwert, der die Änderung ihres Quantum überlebt, sondern er bleibt an dessen natürliches Maß gebunden. So wenig auch an irgendwelchen anderen Objekten die Formwirkung gegen den Maßstab gleichgültig ist, so offenbart doch erst der Fall, in dem diese Wirkung ohne ein bestimmtes Größenmaß überhaupt ausbleibt, daß beide Faktoren eine unmittelbare Eindruckseinheit bilden; erst nachträgliche Analyse spaltet diese in eine Zweiheit.

Die besondere Bedeutung des Massenmomentes ruht auf der Eigenart der alpinen Gestaltung. Diese hat im allgemeinen etwas Unruhiges, Zufälliges, jeder eigentlichen Formeinheit Entbehrendes — weshalb denn vielen Malern, die auch die Natur als solche nur auf ihre Formqualität hin ansehen, die Alpen schwer erträglich sind. Dieses Irritierende der Form aber wird durch die Massigkeit, durch die ungeheure Schwere des materiellen Quantum gewissermaßen dominiert und bis zur Genießbarkeit beruhigt. Wo Formen nach einem Sinn zusammenhängen, tragen sie sich gegenseitig, jede findet an der anderen eine Antwort, eine Vorbereitung, ein Abklingen, und damit bilden sie eine in sich gefestete Einheit, die keines zusammenhaltenden Trägers außerhalb der Elemente selbst bedarf. Wo aber die Formen so zufällig und durch keinen Sinn der Gesamtlinie verbunden nebeneinanderstehen wie in den Alpen, würde die einzelne peinlich

isoliert sein und keinen Fußpunkt innerhalb des Ganzen haben, wenn nicht die Masse des Stoffes fühlbar wäre, deren Undifferenziertheit sich einheitlich unter den Spitzen hinstreckt und der für sich sinnlosen Individualisiertheit dieser einen einheitlichen Körper gibt. Das formlos Stoffliche muß hier im Eindruck ein sonst unverhältnismäßiges Übergewicht haben, damit das Chaos der gegeneinander gleichgültigen Gipfelprofile sozusagen ein Schwergewicht und einen Zusammenhalt finde. Die zerflatternde Unruhe der Formen und die lastende Materialität in ihrem bloßen Quantum erzeugen in ihrer Spannung und ihrer Balance den Eindruck, in dem sich Erregtheit und Frieden einzigartig zu durchdringen scheinen.

Die Frage der Form rückt den Eindruck der Alpen unter letzte seelische Kategorien. Es liegen Elemente dieses Eindrucks sowohl diesseits wie jenseits der ästhetischen Form. Die Alpen wirken einerseits als das Chaos, als die ungefüge Masse des Gestaltlosen, das nur zufällig und ohne eigenen Formsinn einen Umriß bekommen hat, das Geheimnis der Materie schweigt heraus, von der man an den Konfigurationen der Berge mehr mit einem Blick erfaßt, als in irgendeiner anderen Landschaft. Wir fühlen hier das Irdische als solches in seiner ungeheuren Wucht, das noch ganz fern von allem Leben und Eigenbedeutung der Form ist. Andererseits aber sind die übergroß aufsteigenden Felsen, die durchsichtigen und schimmernden Eishänge, der Schnee der Gipfel, der keine Beziehung mehr zu den Niederungen der Erde hat — alles dies sind Symbole des Transzendenten, den seelischen Blick aufführend, wo über dem mit höchster Gefahr noch Erreichbaren das liegt, zu dem keine bloße Willenskraft mehr hinauflangt. Darum verschwindet der ästhetische Eindruck zugleich mit dem mystischen, von dem er hier durchwachsen ist, sobald der Himmel über den Schneebergen dicht bezogen ist; denn nun werden sie von den Wolken zur Erde herabgedrückt, sie sind eingefangen und mit aller anderen Erde zusammengeslossen. Erst wenn nichts als Himmel über ihnen ist, weisen sie grenzenlos und ununterbrochen in das Überirdische hinauf und können einer anderen Ordnung als der der Erde angehören. Soweit man von einer Landschaft sagen kann, daß sie transzen-

dent wäre, gilt es von der Firnlandschaft — freilich nur dort, wo nur noch Eis und Schnee, aber kein Grünes, kein Tal, kein Pulsschlag des Lebens mehr besteht. Und weil das Transzendente, das Absolute, in dessen Stimmung uns diese Landschaft verwebt, über alle Worte hinaus ist, so liegt es auch, wenn es nicht kindlich vermenschlicht wird, über aller Form. Denn alles Geformte ist als solches ein Begrenztes — sei es, daß der mechanisch formende Druck und Stoß dem einen Stück seine Grenzen da bestimmt hat, wo ein anderes beginnt, sei es, daß das organische Wesen, seine Form zwar durch seine inneren Kräfte positiv bestimmend, doch wegen der Endlichkeit dieser Kräfte sich auch nur zu begrenzter Gestalt entwickeln kann. Insoweit ist das Transzendente formlos: Gestalt ist Schranke, und so kann das Absolute, das Schrankenlose nicht gestaltet sein. Es gibt also ein Formloses unter aller Gestaltung und eines über aller Gestaltung. Das Hochgebirge mit der Unerlöstheit und der dumpfen Wucht seiner bloßen materiellen Masse und dem gleichzeitigen überirdisch Aufstrebenden, über alle Lebensbewegtheit hinaus Verklärten seiner Schneeregion bringt beides in uns zu einem Klang. Jener Mangel einer eigenen und eigentlichen Bedeutung seiner Form läßt in ihm Gefühl und Symbol der großen Daseinspotenzen: dessen, was weniger ist als alle Form, und dessen, was mehr ist als alle Form — seinen gemeinsamen Ort finden.

In dieser Entferntheit vom Leben liegt vielleicht das letzte Geheimnis des Eindrucks der Hochalpen. Der Gegensatz zum Meere verdeutlicht dies. Allenthalben wird das Meer als das Symbol des Lebens empfunden: seine ewig formwandelnde Bewegung, die Unergründlichkeit seiner Tiefen, der Wechsel zwischen Glätte und Aufgewühltsein, sein Sichverlieren am Horizont und das ziellose Spiel seines Rhythmus — alles dies gestattet der Seele, ihr eigenes Lebensgefühl in das Meer zu transponieren. Indem dies aber nur durch eine gewisse symbolische Formgleichheit vermittelt ist und das Meer die Gestalt des Lebens in einem stilisierten, überindividuellen Schematismus wiedergibt, gewährt sein Anblick jene Befreiung, die der Wirklichkeit allenthalben aus der Bildform gerade ihres reinsten und tiefsten, sozusagen wirklichsten Sinnes kommt. Das Meer erlöst uns von der un-

mittelbaren Gegebenheit und bloß relativen Quantität des Lebens durch die überwältigende Dynamik, die das Leben mittels seiner eigenen Formen über sich hinausführt. Die Erlösung von dem Leben als einem Zufälligen und Drückenden, einem Einzelnen und Niederen, kommt uns im Hochgebirge aus der entgegengesetzten Richtung: statt aus der stilisierten Fülle der Leidenschaft des Lebens vielmehr aus einer Ferne von ihm; hier ist das Leben von etwas umfassen und irgendwie in etwas hineingewebt, das stiller und starrer ist, reiner und höher als das Leben je sein kann. In den Ausdrücken, die durch Worrringer für die prinzipielle Entgegengesetztheit der Kunstwirkungen aufgebracht sind: das Meer wirkt durch Einfühlung des Lebens, die Alpen durch Abstraktion vom Leben. Und noch einmal steigert sich diese Wirkung von der Felslandschaft aufwärts zu der reinen Firnlandschaft. An den Felsen spüren wir noch irgendwie die entgegengesetzt gerichteten Kräfte: die aufbauenden, die das Ganze gehoben haben, und die zernagenden, wegsplügenden, abwärtsrollenden; in der momentanen Gestalt ist dieses Gegeneinander und Ineinander der Kräfte gleichsam zum Stehen gekommen, und es lebt wie mit einer instinktiv begreifenden seelischen Rekonstruktion im Betrachter wieder auf. Die Firnlandschaft aber läßt kein Spiel dynamischer Faktoren mehr fühlbar werden. Was von unten her aufgebaut ist, ist durch den Schnee- und Eisbezug völlig überdeckt. Das Zustandekommen der Form durch Schneefall, Abschmelzen, Gletscherbildung ist an der zustandekommenen nicht mehr zu empfinden. Indem hier keinerlei Kraftwirkungen innerlich nachgeföhlt werden, keinerlei latent gewordene Bewegtheit sich in der Seele, wie dunkel auch immer, wieder verlebendigt, gewinnen diese Formen das Zeitlose, dem Fließen der Dinge Entrückte. Wie die Alpen jene beiden Formlosigkeiten, von denen ich sprach, symbolisieren, so sind sie auch gleichsam formlos in der Zeit; sie sind nicht das Sinnbild der Verneinung des Lebens — denn diese steht noch immer in der Ebene und unter der Voraussetzung des Lebens —, sondern seines „Anderen“ schlechthin, der Unberührtheit von der zeitlichen Bewegtheit, die die Form des Lebens ist. Das Firnrevier ist sozusagen die absolut „unhistorische“ Landschaft; hier, wo nicht

einmal Sommer und Winter das Bild wandeln, sind die Assoziationen mit dem werdenden und vergehenden Menschenschick-sal abgebrochen, die alle anderen Landschaften in irgendeinem Maße begleiten. Das seelische Bild unserer Umgebung färbt sonst durchweg von der Form des seelischen Daseins ab; nur in der Zeitlosigkeit der Firnlandschaft findet diese Erstreckung des Lebens keinen Ansatz. Und nun gewinnt der absolute Gegen-satz zum Meere, dem Symbole des kontinuierlich bewegten Menschenloses, auch einen historischen Ausdruck. Das Meer ist aufs innigste in die Schicksale und Entwicklungen unserer Art hineingewachsen; es hat sich unzählige Male nicht als die Tren-nung, sondern als die Verbindung der Länder erwiesen. Gebirge aber haben im Maße ihrer Höhe innerhalb der Menschengeschichte wesentlich nur negativ gewirkt, haben Leben gegen Leben iso-liert und seine wechselseitige Bewegung ebenso gehindert, wie das Meer sie vermittelt hat.

Und noch einmal dementiert der Eindruck der Alpen das Prinzip des Lebens, das auf dem Unterschied seiner Elemente beruht. Wir sind Wesen des Maßes, jedes Phänomen, das durch unser Bewußtsein geht, hat eine Quantität, ein Mehr oder Minder seiner Qualität. Nun aber bestimmen alle Quantitäten sich nur gegenseitig, es gibt ein Großes nur, weil es ein Kleines gibt und umgekehrt, ein Hohes, weil es ein Tiefes gibt, ein Häufiges, weil es ein Seltenes gibt und so fort. Jedes Ding mißt sich an seinem anderen, jedes ist Pol zu einem Gegenpol, und so kann sich jede Wirklichkeit nur zu einem Eindruck in uns gestalten, indem dieser ein relativer ist, d. h. sich von etwas abhebt, das in der gleichen Reihe des Seins ihm entgegengesetzt ist. Es liegt auf der Hand, wie eindringlich gerade die Berglandschaft hierdurch charakterisiert ist, und wie sie dem ihre Einheit verdankt. Denn indem jedes Oben nur durch ein Unten, jedes Unten — als ein solches — nur durch ein Oben möglich ist, sind ihre Teile unvergleichlich enger aufeinander angewiesen, als die Stücke der Flach-landschaft, deren jedes herausgeschnitten werden und auch ohne seine Nachbarn selbständig und ungeändert fortexistieren könnte. Durch ihre Relativität verknüpfen sich die Teile der Bergland-schaft zu einer Einheit des ästhetischen Bildes, die der orga-

nischen Gestalt, mit der vitalen Wechselwirkung ihrer Teile, verwandt ist. Und nun ist es das Wunderbare, daß das ganz Hohe und Erhabene der Alpen gerade erst fühlbar wird, wenn in der Firnlandschaft alle Täler, Vegetation, Wohnungen der Menschen verschwunden sind, wenn also kein Niederes mehr sichtbar ist, das doch den Eindruck des Hohen zu bedingen schien. Alle diese anderen Gebilde weisen schon in sich nach unten, besonders die Vegetation, die immer das Gefühl der sich abwärts streckenden Wurzel mitklingen läßt; überall in der anderen Landschaft empfinden wir die Tiefen mit, auf denen alles ruht. Hier aber ist die Landschaft, die vollkommen „fertig“ ist: weil sie sozusagen beziehungslos ist und jeder Verschiebungsmöglichkeit und Gegenspieles mit einem zu ihr Korrelativen entbehrt, verlangt sie nach keiner Vollendung oder Erlösung durch künstlerisches Sehen oder Geformtwerden, sie setzt dem die unüberwindliche Wucht ihrer bloßen Existenz entgegen. Dies mag, außer dem vorhin Angeführten, der tiefere Grund sein, weshalb sie weniger als alle andern Landschaften, zum Gegenstand der bildenden Kunst geworden ist. Aber freilich nur in der reinen Firnlandschaft scheint das Unten sein Recht an die Dinge verloren zu haben. Wenn der Talboden völlig verschwunden ist, stellt sich die reine Beziehung nach oben her, d. h. wir sind nicht mehr relativ, sondern schlechthin „hoch“, nicht mehr soundso viele Meter über einem Tieferen. Die mystische Erhabenheit dieses Eindrucks ist darum mit dem, was als die „schöne“ Alpenlandschaft gilt, gar nicht zu vergleichen: in der die Schneeberge nur als Krönung einer niederen, leichtlebigen Landschaft mit Wald und Matten, Tälern und Hütten dienen, in deren Heiterkeit sie hineingezogen sind. Erst wenn man dies alles hinter sich gelassen hat, ist das prinzipiell, das metaphysisch Neue gewonnen: eine absolute Höhe, ohne die dazu gehörige Tiefe; die eine Seite einer Korrelation, die ohne die andere eigentlich nicht bestehen kann, steht nun dennoch in anschaulichem Fürsichsein da. Dies ist die Paradoxe des Hochgebirges: daß alle Höhe auf der Relativität von Oben und Unten steht, bedingt ist durch die Tiefe — und hier nun doch als das Unbedingte wirkt, das nicht nur die Tiefe nicht braucht, sondern gerade erst, wenn diese verschwunden ist, sich

als volle Höhe entfaltet. Hier gründet sich das Gefühl des Erlöstseins, das wir der Firnlandschaft in feierlichsten Augenblicken verdanken, am entschiedensten auf dem Gefühl ihres Gegenüber-vom-Leben. Denn das Leben ist die unaufhörliche Relativität der Gegensätze, die Bestimmung des einen durch das andere und des anderen durch das eine, die flutende Bewegtheit, in der jedes Sein nur als ein Bedingtsein bestehen kann. Aus dem Eindruck des Hochgebirges aber sieht uns eine Ahnung und ein Symbol entgegen, daß das Leben sich mit seiner höchsten Steigerung an dem erlöst, was in seine Form nicht mehr eingeht, sondern über ihm und ihm gegenüber ist.
