

Versuch über das Schöne

Autor(en): **Brock, Erich**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **35 (1975)**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-883220>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Versuch über das Schöne

von Erich Brock

Wie im Mittelalter, so ist auch heute das Definieren Leidenschaft und Stolz der Logik. Damals glaubte man nach gesicherter Offenbarung metaphysischer Grundtatsachen auch im menschlichen Einzel-Denken entsprechende Ordnung schaffen zu können. Man richtete auf Grund des aristotelischen «Organon» einen umhegten Robinson-Spielplatz des Denkens mit einem regelmäßigen Gerüst ein, das zu eifrigem gesichertem Herumklettern anregte. Muß man aber ungesichert zu einem mehr oder minder unabhängigen Objekt hinüber, so wird der Versuch des Herumkletterns, falls man sich nicht mit dem Skelett dieses Dings begnügt, entweder fruchtloser oder gefährlicher. So verbreitet solche Begnügung im Interesse der «Wissenschaftlichkeit» der Philosophie heute ist, so macht man sich da doch wohl nicht genügend klar, wie wenig diese Pseudowissenschaftlichkeit über die Tautologie hinausführt. Selbst in der hier zum Ideal dienenden Mathematik bleibt doch bei aller ungeheuerlichen Rationalität der selbstgebauten Gerüste die letztlich irrationale Tatsache der Kant'schen «Anschauung apriori» im Rücken – und auch unter den Füßen. Daß Mathematik trotzdem in der Wirklichkeit in ebenso ungeheurem, wenn auch nicht absolutem Grade anpackt, führt in Wahrheit nur auf den Grundsachverhalt jeder Erkenntnistheorie, nämlich daß das richtige fruchtbare Verhältnis von Erkenntnis und Wirklichkeit Vertrauen zur Ratio, kühne Anwendung derselben, aber auch Verstärkung der Erfahrung und ihrer Rolle erfordert, und nie ganz auf Formeln zu bringen ist. Das zeigt sich schon im abstraktesten Verhältnis zur Erfahrung, in der Physik. Auch in ihr ist der Begriffsapparat weithin künstlich, ohne für seine Gegenstandsmächtigkeit auf unzurückführbar irrationale Elemente des Sinnlichen zu verzichten, die in Begriffen wie Masse, Gewicht, Kraft nie ganz zu beseitigen sind. Wo die Rationalisierbarkeit nicht weit genug in diese Begriffe zu ihrer Beherrschung hineinreicht, hat man auch Bereiche einzubeziehen gelernt, die von den Grundverhältnissen

aus nur durch kunstvolle Umsetzungen und mittelbar zu erreichen sind; man denke an den Herrschaftsbereich der Infinitesimalrechnung. Je weiter aber dann die Bestimmung ins Ganzheitliche, also damit mehr Lebensmäßige eindringen will und muß, desto verwickelter werden diese Umsetzungen, desto geringer ihre positive Aufschließungskraft, desto größer wird der unbändigbare Anteil des Irrationalen, desto penetranter die vom Gegenstand diktierte «Unwissenschaftlichkeit». Beharrt man dann unnachlässig auf «Wissenschaftlichkeit», so kann dem gegenüber nur gesagt werden: desto schlimmer für diese.

Soll nun Definition nur oberflächliche Ordnung schaffen, derart daß jeder Verständige sich überzeugen kann, wohin ein Begriff in der Stufenleiter verwandter Begriffe gehört, und darauf im Austausch mit andern Verständigen sich berufen kann? Darauf kam die Wissenschaft im Mittelalter hinaus. Oder soll sie Wesenserschöpfung sein, derart daß sich auch der Ahnungslose danach ein vollständiges Bild des Gemeinten ohne Rückgriff auf die besonderen Erfahrungen in den Hintergründen der Definition machen kann? Daß ein Schimmel ein weißes Pferd ist, genügt für jene schlichteren Ordnungsbedürfnisse. Diese Fruchtbarkeit beruht aber weniger auf gelungener Einordnung in künstliche logische Kategorien als auf weithin intuitiv eindeutiger Zugehörigkeit zu naturgegebenen Gattungen. Bei komplizierteren Rahmenbegriffen wird klar, wie dünn die Wesensschicht ist, in welche das weiße Pferd vordrang. Denn auf künstliche Weise gibt es für jeden Begriff unendlich viele Oberbegriffe, deren Wahl wiederum durch Intuition nebst rationaler Einkreisung erfolgt. Verflechten sich aber dieselben näher zu dem unentwirrbaren Gespinnst des Lebendigen, so stehen wir mit unserer Logik bald völlig als Zaungäste da.

Dieser ganze Sachverhalt kann auch dadurch ausgedrückt werden, daß zu den *Grundbegriffen* nicht nur im Felde der sich verdichtenden Erfahrung, sondern auch im Fortschritt der Abstraktion kein fruchtbarer Oberbegriff mehr auffindbar ist. Wollte man dawider sagen, daß etwa «Wirklichkeit» *rein als solche* ein «Begriff» ist, so ist die Leere solchen Tuns offenbar. Denn derartige Oberbegriffe gewähren gerade dem Wesentlichen keinen deckenden Unterstand. Das liegt wohl auch daran, daß jene Grundbegriffe eben nicht reine Geschöpfe der Logik sind, sondern, soll Fruchtbarkeit erreicht werden, gleichzeitig halb selbständige Urmächte, wie die Vorsokratiker sie sahen. Da das Denken *letzte* Inhaltsbemächtigung somit nicht erreicht, so gibt es zu

Definitionszwecken nichts anderes, als die durch unser Forschen verstärkten Denkelemente in der zu definierenden Erscheinung und in der sich gleichen Schritts verstärkenden Erfahrung davon gelehrig zu sammeln, aufzureihen und zu einem Keil zuzuspitzen, der dem Mittelpunkt der zu definierenden Erscheinung zudringt. Diesen Kern und Mittelpunkt empfinden wir dabei immer genauer, ohne ihn jedoch je mit dem Denken ganz zu beherrschen. Wie aber werden nun die einzelnen wesenserbauenden Attribute des zum Ziel genommenen Elementarbegriffs aufgegriffen und in Reih und Glied gebracht? Natürlich ist dabei die Rolle der Intuition größer als sie bei jedem Erkenntnisprozeß überhaupt ist – wenngleich sie überall im ganzen und im einzelnen bedeutend bleibt – trotz dem heute besonders großen Bedürfnis nach mechanischer Sicherung der Methoden. Aber hier kann die Intuition *überhaupt* nicht aus dem Bewußtsein gerückt werden; denn die Auffindung und Anordnung der Bestimmungen ergeht hier nicht vorwiegend subsumptiv, sozusagen vertikal, sondern analogisch, sozusagen horizontal, durch seitliche Anordnung und Anheftung. Dabei ist aber die Rolle der Analyse auch im selben Grade zu verstärken.

Das gilt auch vom Begriff des *Schönen*. Eine Erkenntnis bereichernde Subsumption («ein Wertbegriff» und dergl.) gibt es auch hier nicht. Dafür aber gibt es im Begriff des Schönen einzelne verhältnismäßig selbständige Bedeutungsfelder, die oft auch in verwandte Begriffe hinüberreichen, welche damit «seitliche» Bestimmung durch Gemeinsamkeiten ermöglichen – sagen wir etwa zwischen dem Schönen und dem Guten. Aber auch durch kontradiktorische Abhebung auf dem Hintergrunde von Verwandtschaft kann dann eine weitere Profilierung des gesuchten Begriffes erreicht werden. Diese Verfahrungsweise gleicht so nahe einer solchen der Dichter, daß man beide als vom selben Typus auffassen möchte. Wenn ein Dichter einen Sachverhalt oder Vorgang mit Worten zu schildern genötigt wäre, die ihm zu abgebraucht, nüchtern, unbildhaft erscheinen, oder es auch sind, so gebraucht er eine Metapher, einen Vergleich, der entweder aus einem sinnlicheren, daher bildhafteren, plastischeren Bereich stammt, oder wenigstens sonst eine frischere, unabgestumpftere, noch reagierende Stelle der Seele anspricht, wo dann Entferntes zusammenschießen kann. Ein Zug leuchtet so auf an dem analogen Stoff, der mit einem Sprunge oder an einer Konvergenzstelle den entsprechenden Zug des gesuchten Begriffes aufhellt. Es kann sich auch, ohne

Hinübergang auf andere Ebene, lediglich um die Ersetzung jener verbrauchten erlahmten Worte, ja Wörter, durch nahe verwandte von unabgenutzter Lebendigkeit handeln. Im Maße seiner Kunst kann der Dichter das mit ziemlich schlichten naheliegenden Mitteln hervorbringen, vielleicht nur durch überraschende *Zusammenstellung* gewöhnlicher Wörter diese gänzlich neu aufblühen lassen. Muß er dagegen Fernliegendes oder unsachlich Übersteigertes an den Haaren herbeiziehen, so spricht man leicht von «Schwulst».

Im Falle philosophischer Definition wird im entsprechenden Falle oft die Bestimmung eine gegenseitige sein, weil die Philosophie *weniger* die scharfe Eindringlichkeit *eines* konkreten Faktors sucht als eine umfassende, systematische Anleuchtung ganzer Begriffsgefüge. Ehe jedoch begrifflich, durch Gemeinsamkeit und Gegensatz Bestimmung gesucht wird, wird auch für die Philosophie die Intuition dem hervorstechend Gesuchten gegenüber ihre Rolle spielen müssen. Es ist also zunächst nötig, in sich hineinzuhorchen, was man bei den gezielten, möglichst voneinander und von allem nur Subjektiven abgeordneten Begriffen empfindet, und auch in das Wort dafür hineinzuhorchen. Wichtig ist in diesem Sinn, sich weithin an den gesunden Sprachgebrauch zu halten, denn die Sprache, älter als alle bewußte geistige Gestaltung, weiß mehr und gewisser, als dem sie Gebrauchenden begrifflich gegenwärtig ist. Es liegen in der Sprache auf lebendige Weise objektive Vernunftzusammenhänge, die wir allermeistens bestenfalls instinktiv handhaben. Dabei muß man vorwiegend auf *einer* Sprache, der Muttersprache fußen, und andere nur gelegentlich vergleichend heranziehen; denn nur in jener kann man den Sprachgeist und das Gefühl dafür mit ihm einwohnenden Bedeutungsstrukturen sicher schalten lassen. Übrigens ist die deutsche Sprache besonders geeignet zu solchem Experiment, aber auch darin besonders anspruchsvoll angesichts ihrer Abschüssigkeit zu salopper Verwendung. Sie hat sowohl die webende Aura verwandter Bedeutungen um das einzelne Wort wie auch in diesem Reichtum gegenstandsmächtige Baulinien, welche für den streng Gesinnten zu verstandesmäßiger Klärung handhabbar werden.

Da besteht natürlich angesichts der Berücksichtigung einer solchen Atmosphäre um den zum Ziel genommenen Begriff die Gefahr, daß derselbe, hier das Schöne, als organisierendes Prinzip seiner eigenen Vielseitigkeit nicht scharf genug im Auge gehalten, und einfach ein Bündel von verwandten Superlativen zusammengerafft wird, von

denen jeder zwar mit einem Bein im Schönen steht, aber doch nicht mit dem eigentlichen Standbein. Wenn wir andererseits davor ins mehr Gegenständliche hinübergehen, so entsteht auch in dieser Richtung bei Entfernung vom Mittelpunkt eine ähnliche Gefahr. Unmerklich dringen Inhalts-Assoziationen von *einzelnen* schönen Gegenständen, Themen, Sach-Motiven in diesen Mittelpunkt ein, deren Kennzeichnung doch von diesem abführt. Dem gegenüber ist es von grundlegender Wichtigkeit, nicht einzelne Verkörperungen des Schönen, sondern das Erlebnis selbst des Schönen und seine davon genährte Idee im Blickpunkt zu behalten. Dies gelte für unsere Untersuchung des Begriffs der Schönheit in jedem Schritte.

Eine Ablenkung der Betrachtung davon bedeutet in kennzeichnender Weise der Versuch, das Schöne früher mit moralischen, heute mit soziologischen und gesellschaftspolitischen Zielsetzungen zu vereinerleien. Das Schöne ist etwas, dessen Kern mit unzähligen Randcharakteren verflochten ist, darin aber doch seine selbständige Wesenhaftigkeit behauptet. Das gilt hier besonders dem künstlerisch Schönen gegenüber. Wird dies gelehrt und die Kunst in den Dienst praktischer Interessen gestellt, so können daraus bedeutsame und intensive Gebilde entstehen; aber es ist dann kein Prinzip übrig, das Schöne *selbst* gegenüber dem festzulegen, was nicht schön, indifferent dagegen ist oder ihm gar widerstrebt. Auch im Schönen gibt es mehr oder minder eingeordnete und unentbehrliche Teilelemente, die solches Widerstreben an den Tag legen, aber sich nicht in den Mittelpunkt des Schönen selbst stellen dürfen. Setzen sich solche Elemente hemmungslos aus jenen *praktischen* Zielsetzungen heraus doch in diesen Mittelpunkt, so ist vorzuziehen, das neue Kunstideal nicht mehr als «Schönheit» zu bezeichnen, umsomehr, als seine Erzeugnisse von Unbefangenen kaum als «schöne» erlebt werden können. Solcher Vorschlag zu friedlicher Schiedlichkeit wird allerdings von der andern Seite dadurch beantwortet, daß Wesenhaftigkeit und Berechtigung des «Schönen» im eigentlichen Sinn überhaupt bestritten wird. Abgesehen von gelegentlichen bereits rückständigen Versuchen, einfach das Häßliche schön zu nennen, und die entsprechende Umorganisation des menschlichen Empfindens durch Drohen und Höhnen aufzunötigen – so wird offen und stolz zugegeben, daß neben dem Technischen, Praktischen, eindeutig und gegenständlich Aussagenden dem Schönen keine Rolle übrig bleibe; es verflüchtigt sich bis in den Begriff selbst hinein, der nur noch kulinarische Lüge, manipulierende

Illusion bedeute. Vieles kam dazu zusammen: Die seichte spannungslose Schöseligkeit mancher früherer Perioden, zumal, uns besonders nahe, der Gründerzeit; die Furcht, vor den Greueln des Weltgeschehens sich in einen ästhetizistischen Elfenbeinturm treiben zu lassen; die neue Ausrichtung auf die Massen, denen das echt Schöne vorwiegend schwierig und unverständlich bleibt; das Absinken des Könnens in der Kunst, welches mit dem Nicht-mehr-Wollen sich gegenseitig steigert. Es ist ja auch leichter, das sachlich etwa noch so nötige Nein hinauszuschreien als den gemischten Stoff der Wirklichkeit einer entsprechenden Gestaltung zuzuführen.

Will man also trotz dieser zeitgegebenen Hemmnisse und entgegen der Zeitströmung den Blick auf den einfach vorhandenen, sich auferlegenden eigentlichen Erlebnisbereich des Schönen offen halten, so ist es für den, der an Theorie nicht vorbeikommt, doppelt nötig, das Schöne mit bemühtester Strenge begrifflich festzulegen, auch wenn dazu die schlichten Formeln der Logistik nicht genügen, und es auch abzugrenzen. Die Wertsetzungen der *neuen* Kunst mit eigenen Normbegriffen zu versehen und diese zu zergliedern, muß denen überlassen werden, welche ehrlich diesen Wertsetzungen unmittelbares Erlebnis abgewinnen. Dessen Normbegriffe werden nach dem Gesagten wohl größtenteils darauf hinauskommen, daß für das künstlerisch Belangvolle ein Zweck vindiziert wird. Für das «Schöne» muß es aber doch dabei bleiben, daß ein Zweck in seinem mittelsten Wesensbereich nicht vorhanden ist. Das bedeutet noch keineswegs Snobismus im Sinn einer «Kunstreligion». Sondern es ist einfach aus dem Erlebnis des Schönen zu entnehmen, daß das Schöne wesentlich etwas Schwebendes und nicht etwas Zweckgezerktes ist – nicht wie es die heutige Kunst meist darstellt. Dieses Schweben gilt natürlich nur für das Schöne selbst und nicht für einzelne *Inhaltsmotive*, auf welche sich die Schönheit frei niederläßt. Dabei ist die Zweckbestimmtheit an sich durchaus keine abwertende Bestimmung. Das wird ohne weiteres klar, wenn wir das Schöne gemäß unserem Methodenentwurf mit dem Guten vergleichen. Durch diesen Vergleich gewinnt auch das Schöne in seinem schwebenden Charakter ein wenig an wissenschaftlicher Exaktheit – obwohl natürlich die Wissenschaft das «Schweben» einfach anzunehmen hat, wenn es seitens des Gegenstandes ihr auferlegt wird.

Das Gute ist ein ebenso fundamentaler Begriff wie das Schöne, mit dem er sich mannigfach überschneidet, aber dennoch dazu exzentrisch

bleibt. Wie wir beim Schönen eine ästhetische und eine allgemeinere Bedeutung finden werden, so hat auch das Gute zwei Bedeutungen, eine allgemeine und eine besondere, rein moralische. Gut ist nach verbreitetem Dafürhalten in erster Linie ein *Mensch*, seine Absichten und seine Taten. Kant hat einen heroischen Kampf geführt, um diese sittliche Güte von allen objektiven und subjektiven Naturelementen auf undialektische Weise zu reinigen. Aber sie wurde ihm unter den Händen damit inhaltslos. Die Dialektik des Guten ist eben nicht durchzuführen ohne den Begriff «gut» im Sinn eines *Gutes*. Nicht umsonst wird beides mit demselben Wort bezeichnet. Bei aller Unentbehrlichkeit der Idee sittlicher Freiheit und Autonomie wird sittliche Güte nicht greifbar, wenn sie nicht einem Guten dient, es darbietet oder verspricht. Welches dieses Gut ist, und besonders neben allen einzelnen mehr oder minder berechtigten und unentbehrlichen Gütern das umfassende und Grund-Gut, das spielt hier keine letzte Rolle. Wir würden dieses Urgut in der Richtung «das Leben» suchen; aber natürlich ist auch «Leben» ein zweideutiger Begriff mit einer mehr naturwissenschaftlichen und einer mehr emphatischen Bedeutung, welche beide unter einander so mannigfach verflochten sind, daß sich der Gebrauch desselben Wortes für beide rechtfertigt.

Schon damit scheint belegt, daß das «Gute» nicht ohne einen Zweck über sich hinaus denkbar ist. Im Gegensatz dazu ist das Schöne in sich selbst, in seinem innersten Wesen auf nichts ihm Äußeres bezogen. Das erschwert, die zwei Bedeutungen des Wortes «schön», die wir schon andeutend erwähnten, in ein begriffliches Verhältnis untereinander zu setzen. Sie sind zwar genug verknüpft, um die gleiche Bezeichnung beider zu ermöglichen, aber sie decken sich doch keineswegs ganz. Worin streng die Verknüpfung und Gemeinsamkeit besteht, ist allerdings hier noch nicht bestimmbar, da wir noch mit der fast aggregativen Sammlung von Empfindungen dem Schönen gegenüber befaßt sind. Auf der einen Seite steht das ästhetisch Schöne, das, unerachtet tiefer Unterschiede, sowohl in Kunst wie in Natur aufscheint. Auf der andern Seite steht eine, wenn wir so sagen dürfen, mehr allgemein-menschliche Bedeutung von «schön», die deutlich einen gewissen, allerdings keineswegs unbedingten Abstand zum ästhetisch Schönen hält. Wir sagen etwa: eine schöne Stunde, eine schöne Begegnung, ein schönes Gespräch, ein schönes Wort, eine schöne Tat, eine schöne Seele, ein schöner Traum, ein schöner Lebenslauf, die schöne Lösung einer Aufgabe, es schön haben – oder

noch weiter ausgreifend: die Jugend ist schön, das Glück ist schön, die Liebe ist schön. Darin kommt jenes Schwebende voll zum Ausdruck, ohne diese zweite Bedeutung ganz in die erste, ästhetische hineinzuziehen. Sobald wir das wollten, würden alle diese allgemein schönen Dinge etwas Kunstgewerbliches annehmen. Es finden natürlich Überschneidungen mit dem Guten statt. Aber wenn wir dagegen halten: ein gutes Wort, ein gutes Gespräch, eine gute Stunde, es gut haben – so schwingt in diesem «gut» doch alsbald mehr oder minder wieder die Dienlichkeit, Tauglichkeit mit. «Gut» ist nie ganz fern von gut zu etwas, brauchbar, förderlich; *wozu* kann weithin offen bleiben. Das Gute kann einfach etwas sein, was soviel Gediegenheit und Standfestigkeit besitzt, daß es vielen herantretenden berechtigten Zwecken zu genügen vermag. Das Schöne ist nach seinem Wesen unnütz.

Wenn das Schöne das Wesen hat, schweben zu können, so ist damit gegeben, daß es hoch oben ist. Sein Ort ist in der Höhe. Das «Schöne» ist etwas Hohes. Wieso kann da die räumliche Bestimmung «hoch» zu einem Wertbegriff werden? Die Frage stellt sich ohne weiteres diesem Anlauf zur Definition von «schön» in den Weg. Das Wort «hoch» als Wertbegriff ist verbreitet, und so selbstverständlich, daß die Frage: Warum? seltsam erscheint. Wir reden von einem hochgemuten Entschluß, einer hochtrachtenden Gesinnung, einem hoheitsvollen Menschen. Eine gewisse Rolle spielt dabei die gesellschaftliche Abmessung: Der Herrschende steht oben, er hat Übersicht von da, ist allen von unten sichtbar, er kann, wenn wir es derb sagen dürfen, allen auf den Kopf spucken; er kann von oben nach unten sich immer wieder freikämpfen. Aber das ist nicht das Mittelste. Das «Hohe» hat auch rein geistige Bedeutung. Im Mittelalter war in der Höhe Gott und die Seligen; aber auch sonst wohnte dem Oben ein weltanschaulicher Sinn bei. Die Hettiter hielten ihren Gottesdienst auf hohen Bergen. Bei den Chinesen und Juden war «Himmel» ein Wort für Gott. Weltlich: Das unmittelbare Erlebnis des offenen Himmels, vielleicht am meisten des gestirnten Himmels, erlegt sich als Wert symbolisch auf. Ebenso das Gefühl, das in neueren Zeiten den Menschen auf einem Berggipfel ergreift. Die Freiheit und Macht des Geistes wird als im Kopf sitzend empfunden. Wo er herrscht, hält sich der Mensch moralisch *aufrecht*, bleibt dem Schicksal gegenüber *oben auf*. Das Erlebnis der Höhe schenkt auch in überwältigendem Maße das Gefühl der *Freiheit* – welche sich mit dem Hohen zusammen

als zentraler Wesenszug des Schönen anfügt. Freiheit ist wörtlich etwas Negatives, nach ihrer erlebten Bedeutung jedoch etwas höchst Positives.

Diesen letzteren Bedeutungen uns für unsere Definitionsbemühung anzuvertrauen, bleibt uns von jetzt an nicht erspart, wenn wir nicht von einem verengerten Begriff der Wissenschaftlichkeit ins Leere geführt zu werden wünschen. Schließlich ist ja auch das Schöne selbst etwas, was nie ganz zum Gegenstand rationaler Wissenschaft werden kann. So halten wir uns weiter an den möglichst scharf ergriffenen Erlebnischarakter des Schönen. Das Schöne ist also nicht nur selbst etwas als *frei* Erlebtes, sondern auch etwas, wenn der Mensch einigermaßen mithalten kann, aus dem Mittelpunkt heraus Befreiendes. Es befreit den Menschen *von* aller Knechtung durch die Mächte, die ihn zum bloßen Objekt machen, und *zu* aller Macht, die ihn zum Subjekt macht. Es befreit ihn zu dem Wissen, daß es das Höhere unbeugbar gibt, die göttliche Freiheit, die sich ewig über alle Last, allen Tod emporschwingt. Das Schöne befreit von Zwang und Drang des Alltags mit seinem niederziehenden Druck, seinen Sorgen, Verknotungen und Befürchtungen. Es unterliegt keinen Bindungen, weder nach vorn noch nach hinten noch seitlich. Es geht nicht ein in die scharfen, widereinander gespannten Gegensätzlichkeiten, nicht in die Schwarz-Weiß-Malerei der Ethik, es ist nie Partei. Was in Parteilichkeit eingespannt, gebeugt, gefangen, gefesselt ist, kann nicht schön sein. Das Unfreie ist nicht schön (etwa die deutsche Kunst um 1500). Das Unschöne, Mißgestaltete ist knechtisch (sagt Gottfried Keller). Das Freie aber ist schwerelos, leicht, es schwebt und flügelt in der Freiheit seiner kühnen ruhigen Höhe – die wir als «*rein*» erleben.

Diese Reinheit hat mit der moralischen «Reinheit» als der Enthaltung vom Leben nichts zu tun. Das Schöne ist rein im Sinne eines Urerlebnisses, welches wohl selbst der Reinheit erst ihren vollen Sinn gibt. Das Schöne ist nicht kalt; aber es ist nicht an das dumpfe, hitzige, im Privaten verstrickende Geschling und Gewucher der Leidenschaften und ihrer Drangfülle gebunden; die Reinheit des Schönen ist eher mit der spezifischen Reinheit des Objektiven, mit der reinen frischen Luft hoher Geisteswerke verwandt, welche äußerlich gerafft und innerlich weit sind, mit der sauberen Kühle aller strengen Dinge, die frei zu unsern Häupten kreisen. Es unterliegt nicht der Unreinheit des Genießens und nicht der Unreinheit des Entbehrens.

Es hält sich in einem hohen Bereich des Seins, an welchem nicht schmutzige Fingerspuren haften – das seinen Schimmer nicht durch Gebrauch trübt. Gebrauchtwerten schabt ab, verbraucht und macht unrein. Aber die Reinheit des Schönen ist nicht die Reinheit des Nichttuns, des Todes; diese ist vielmehr Unreinheit. Wo das Schöne doch mit dieser sich zu verstricken scheint, vermag es sich selbst zu reinigen, weil es atmet und lebt. Es löst die Abscheidungen und Überbleibsel, mit denen sich der Mensch verunreinigt und vergiftet, die Restbestände ungelebten und überzogenen Lebens. Es strömt die Hemmungen und Verstockungen hinweg. Die Hemmung richtet den Menschen auf seine Funktion, bringt Enge, Reibung, Krampf hervor. Das Schöne schreitet frei aus sich hervor und erneuert sich aus angeschlagener Quelle.

Das Unreine ist auch der Gegensatz zum *Hohen*: es ist das Niedrige. Auch hier ist das rein Moralische fernzuhalten; oder vielmehr ist das moralisch Niedrige nur ein Sonderfall des Niedrigen überhaupt. Dieses Letztere ist zunächst wie das Hohe räumlich zu fassen. Das Niedrige ist das Niedergedrückte und Belastete, Schlawe, am Boden Liegende, auf den Grund Gesunkene, ohne Kraft und Willen, sich aufzurichten ins Subjektsein hinein. Es ist auch das Niederdrückende und Lastende, das den Menschen kurzatmig, gepreßt, unfrei macht und vom Schönen scheidet, sowohl als aufnehmenden wie als hervorbringenden. Vom Niedrigen, das nun an Konkretheit gewonnen hat, können wir nochmals zurückleuchten auf das Hohe und gewinnen auch für dieses Obere damit an Konkretion. Die Bestimmung des Schönen hat sich von aller Begnügtheit im Formalen fernzuhalten; denn das Schöne ist immer konkret. Im Maße seiner Konkretheit und Inhaltsfülle ist natürlich seine rationale Theorie erschwert; sonst aber lohnt sich die Bemühung dazu überhaupt nicht. Der konkretere verdichtete Gegenbegriff zum Niedrigen ist das *Edle* – welches sich mit dem Schönen überschneidet und tief in dessen Inhaltsbereich eindringt. Das Verhältnis zwischen «schön» und «edel» aufzuhellen, sind gleich zwei leichtere Auswege abzuweisen – erstens die Meinung, als ob der *Inhalt* der Kunst nur edel sein dürfte; zweitens, als ob «edel» auch nur zum größeren Teil in der Religion oder Ethik unterzubringen sei. In dieser, besonders nach ihrer christlichen oder Kant'schen* Prägung hat «edel» keinen Platz auf der Werttafel. Der gut-

* Er sagt in der «Kritik der praktischen Vernunft» (gegen Ende): «In unseren Zeiten, wo man mehr mit schmelzenden weichherzigen Gefühlen

willige Mensch, der seiner unedlen mühseligen Natur mit Knirschen das Gute abpreßt – der Gläubige, der angstvoll angespannt über die böse Wirklichkeit und das Schicksal sich hinüberkämpft, wobei ihm oft jeder freiere Atemzug, jeder Lichtblick, jede Aufreckung zum Himmel versagt bleibt, und der vielleicht sogar kaum noch bewußt daran zu leiden vermag – sie sind gewiß nicht *edel* im unmittelbaren Sinn. Das Unmittelbare gehört aber zum Edlen. Damit weist es einen schwer bestimmbareren Anteil an Natürlichem auf. Doch nicht zuletzt dieser Anteil begründet seine Verwandtschaft zum Schönen. Auch die Verwendung des Begriffs *edel* mit *gesellschaftlichem* Sinn, welche hier einen wesentlichen Raum einnimmt, hat eine starke Wurzel im Natürlichen. Der Edle, Adlige ist das wohl ursprünglich meistens auf Grund von unmittelbar einleuchtenden körperlichen und geistigseelischen Wesenszügen (1. Samuel 9,2. 10, 23/4), die vielleicht auch nicht rein individuell in Erscheinung treten, sondern forterbbar, züchtbar sind.

oder hochfliegenden, aufblähenden und das Herz eher welk als stark machenden Anmaßungen über das Gemüt mehr auszurichten hofft, als durch die der menschlichen Unvollkommenheit und dem Fortschritt im Guten angemessenere trockene und ernsthafte Vorstellung der Pflicht, ist die Hinweisung auf diese Methode nötiger als jemals. Kindern Handlungen als edle, großmütige, verdienstliche zum Muster aufzustellen, in der Meinung, sie durch Einflössung eines Enthusiasmus für dieselben einzunehmen, ist vollends zweckwidrig. Denn da sie noch in Beobachtung der gemeinsten Pflicht und selbst in der richtigen Beurteilung derselben so weit zurück sind, so heißt das so viel, als sie bei Zeiten zu Phantasten zu machen. Aber auch bei dem belehrteren und erfahreneren Teil der Menschen ist diese vermeinte Triebfeder, wo nicht von nachteiliger, wenigstens von keiner echten moralischen Wirkung aufs Herz, die man dadurch doch hat zuwege bringen wollen . . . Ich wünsche Kinder mit Beispielen sogenannter edler (überverdienstlicher) Handlungen, mit welchen unsere empfindsamen Schriften so viel um sich werfen, zu verschonen, und alles bloß auf Pflicht und den Wert, den ein Mensch sich in seinen eigenen Augen durch das Bewußtsein, sie nicht übertreten zu haben, geben kann und muß, auszusetzen, weil, was auf leere Wünsche und Sehnsüchten nach unersteiglicher Vollkommenheit hinausläuft, lauter Romanhelden hervorbringt, die, indem sie sich auf ihr Gefühl für das überschwänglich Große viel zu Gute tun, sich dafür von der Beobachtung der gemeinen und gangbaren Schuldigkeit, die alsdann ihnen nur unbedeutend klein scheint, frei sprechen.» – An wenigen ganz großen Höhepunkten seiner Ethik zeichnet Kant einen Menschen, der allein um der eigenen Menschenwürde willen «im größten Unglück des Lebens aushält». Kant beharrt darauf, daß dieses Äußerste als bloße Pflicht insofern eine gewisse Selbstverständlichkeit sei. Aber vielleicht ist es gerade als Selbstverständliches «edel».

Welches sind nun diese Wesenszüge ganz allgemein? Der Edle ist auf jeden Fall großgesinnt und hat die Kraft dazu. Er ist nicht schwächlich, dürftig, eng, bürokratisch, kleinlich, auch nicht unterwürfig, demütig, haltlos sich hingebend, und was sonst zur «Sklavenmoral» gehört. Er vergißt nicht das erfahrene Böse aus Schwäche, aber er ist ohne Rachsucht, er *vermag* zu verzeihen. Er ist nicht mit dem Kleinen befaßt, nimmt es nicht ausdrücklich ans Herz. Er ist nicht gutmütig. Er ist nicht selbstlos, besitzt Selbstgefühl ohne Eitelkeit, vermag aber völlig selbstvergessen zu sein, wo er sich zum Einsatz aufgerufen fühlt. Gegen das Gemeine ist er voll Ekel und erbarmungslos. Er tut den Andern kein Unrecht, nimmt aber solches auch nicht hin. Er ist fähig zu vertrauen, doch, enttäuscht, nicht siebenzig mal siebzig mal. Er kann geben, gestattet sich Spendelaune, vermag aber auch ohne Ziererei zu nehmen. Er ist nicht profitlich, nicht interessiert, nicht rechenhaft, nicht mesquin. Er hat ein Verhältnis zu «Ehre» und bringt Opfer dafür, doch ohne Ostentation. Als Edler nimmt er seine Vorrechte, aber auch seine Vorpflichten wahr. Er ist körperlich wohlgeraten und eher von guter Rasse, deren Linie durch Isolierung einer Population (Ehebeschränkungen usw.) weiter herausgearbeitet werden soll. In seinem Auftreten ist nachdrucklose Gewichtigkeit und gehaltvolle Desinvoltüre vereint. Er ist weder in der Außen- noch in der Innenwendung festgenietet. Sein Wesen ist nicht verhemmt, nicht verknickt, sondern gerade und anwesend – wie das Schöne es ist.

Es liegt ohne weiteres auf der Hand, wie breit dieses Ideal der Entartung zugänglich ist. In aller Hochzüchtung lauert die Gefahr der Verschwächlichung und anderen Absinkens. Von «veredeln» kann aber nur die Rede sein, wo eben mit der durch Züchtung ermöglichten Differenzierung auch derjenige Grad von Kraft gewahrt oder erst erreicht wird, ohne den von «edel» nicht die Rede sein kann. Aber ist nicht ein gewisser Grad von Eingeengtheit des Raums der Lebensmöglichkeit, von Überempfindlichkeit und Anfälligkeit, von inwohnender Rückschlagsstrebung zum Ausruhen im Einfacheren, im «Natürlichen» mit der Edelkeit verknüpft? Ist das nicht, fragen wir uns, eine aus Begriffs-Dialektik und Erfahrung sich aufnötigende Empfindung? Vieles Edle und Schöne braucht seltene Bedingungen, kann nur in Nischen sich halten. Veredlung ist Verfeinerung, und Verfeinerung ist Schwinden der Robustheit. Diese Fragen sind für das Schöne bedeutsam, weil es sowohl an Feinheit wie an Kraft Teil

hat. Es würde sich darum handeln, ob hier je das Positive beider Entwicklungsstränge hinlänglich vereinbart werden kann: Verfeinerung und Kraft. Vorbehaltlich anderer Erfahrung möchten wir es nicht für möglich halten, gleichzeitig Differenzierung und gesteigerte Lebenskraft anzuzüchten. Beispiel: Die Rose «Queen Elizabeth» bezahlt ihre unglaubliche Wüchsigkeit, Stengelfestigkeit und Blühfähigkeit mit Duftlosigkeit und leiser Formvergrößerung. Ähnlich «Frau Carl Druschki»; um nur Bekanntestes zu nennen. Entscheidet man sich für Differenziertheit, so ist zu beachten, daß Edelkeit und Schönheit unterhalb eines bestimmten Kraftmaßes wesenlos wird. Und jedenfalls ist nicht jede Heikelkeit etwas Veredeltes. Die andere Gefahr für das Edle liegt bei seiner Züchtbarkeit, nämlich, daß es als etwas mechanisch Machbares mißverstanden wird. Selbstverständlich aber gehört zum Edlen neben seinem Natur-Anteil auch ein solcher des Geistes, ja auch dessen Freiheit. Das ist bei einem «edeln» Charakter ganz klar; auch bei seinem legitimsten Ausdruck, beim Menschenantlitz, besonders in vorgerückteren Jahren, wo man nach Bismarcks Wort für sein Gesicht selbst verantwortlich wird – nämlich durch dessen mehr und mehr überwiegende Ausprägung von innen her. In jungen Jahren ist die sozusagen anatomische Seite des Gesichtsausdrucks natürlich größer.

Ohne weiteres schließt sich an letztere Feststellung die Frage des «edeln» Menschenkörpers an – nur daß es dem Geist in höherem Alter nicht mehr gelingt, da die entartende Naturanlage mit seiner erstarkenden Gestalthaftigkeit, auch wenn diese zweifellos vorhanden ist, zu durchdringen und in seinem Sinn emporzubilden. Es ist also beim Adel des Menschenkörpers der Naturanteil größer; doch der Kopf gehört auch zum Körper und muß zur Ausdrucksdeutung sein Wort mitreden. (Das stellt den Bildhauer eines von vornherein als solchen gemeinten Torsos vor eine nicht ganz lösbare Aufgabe.) Allgemein läßt sich vielleicht sagen, daß das Rohe, Plumpe, dumpf Lastende, Massige, Unproportionierte, dem Linienfluß Undurchläßige, Ausdrucksunfähige an einem Menschenkörper unedel ist. Es gibt entsprechend einen Adel des Feingliedrigen, Grazilen, Anmutigen, Durchmodellierten, Ausdrucksvollen. Sind dies etwa die Ideale der Bildhauerei des 4. Jahrhunderts v. Chr., so käme doch niemand auf die Idee, dem Körper griechischer Göttinnen des 5. Jahrhunderts die Bezeichnung «edel» vorzuenthalten, obschon er undifferenziert monumental, mächtig, wenig aufgegliedert, nicht geistig individuali-

siert ist. Die sakrale Symbolträchtigkeit ist hier sogar unvergleichlich größer als dort. Erstaunlicherweise macht die Zuerkennung des Körper-Adels nicht halt, wo von kenntlicher Geistigkeit kaum mehr die Rede ist. Daß die Frauen in den Großstädten schöner sind, und dies auch bei Zuzug dorthin schon in der nächsten Generation eintretend, erklärt sich auf lamarckistische Weise dadurch, daß daselbst die Atmosphäre heute hochgradig erotisiert ist. (Es ist von Tiergruppen erwiesen, daß je größer sie sind, desto früher die Geschlechtlichkeit ausgebildet wird.) Und andererseits ist der Körper das zuständige Organ, welches da das allgegenwärtige Angebot unterschwellig, potentiell, entwürfsweise beantwortet und sich dadurch ausbildet.

Diese Verschönerung ist eine Veredlung des Körpers, ohne daß es eine subjektive Vergeistigung, Ethisierung oder Charakteraufhöhung bedeuten müßte. Edel kann auch Körperlichkeit sein, bei der Geistigkeit überhaupt noch nicht entfaltet ist. Wenn wir das Schreiten von Individuen der Naturvölker edel finden, so ist da eine Naturumfänglichkeit wirksam, deren adelnde Wirkung von der vollen Durchgeistigung sogar kaum zu erreichen ist – worüber Kleists «Marionettentheater» zu vergleichen wäre. Die schöne Bewegung ist nicht ausfahrend und fliehend, sondern bleibt im Ausgangs- und Mittelpunkt verwurzelt. Das setzt sich in die Tierwelt fort; da könnte die Beobachtung unendliche Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten zu Adel der Form eröffnen. Die schwingende musikalische Bewegungs-Schönheit der Langarmaffen (Gibbons) hebt sich beglückend ab von der unseligen unedeln Eckigkeit, mit der sich die nahe verwandten Menschenaffen bewegen – bei denen ein Ansatz gemacht wurde, die Tierheit zu verlassen, ohne daß die Menschheit mit ihren Geistmöglichkeiten erreicht wurde. In der Bewegung zeigt sich da die Natur schon weitgehend abgestorben, ohne daß bereits Verstand und Wille deren Stelle so gut wie möglich ausfüllten. Es gibt Augenblicke, wo dieses gebrochene Verhältnis sich zu einem subjektiven verzweifelten, aber auch wieder unedeln Leiden zu erheben scheint.

Man könnte die Zergliederung noch weit treiben an Beispielen wie eine «Edelrose», ein «edles Pferd», ein «edler Blütenduft» (dies z. B. abgehoben von einem *guten* Blütenduft, der etwa etwas Treuherzig-Zutunliches haben mag). Nur soviel sei über Formadel gesagt, daß auch da Polarisierungen beobachtet werden könnten: Auf der einen Seite stünde der Wesensadel, der dem Gerafften, Kühlen, Objektivierenden beiwohnt, welches die äußere Schmalheit, Strenge, Zucht

einer inneren Fülle ohne Ausdruckssüchtigkeit wäre. Diese Erscheinung wäre anzutreffen in einfachen, nicht gefüllten Blütenformen, in klassischer Kunst, in der Linearmalerei, in der Zeichnung als solcher, welche doch in ihren vielleicht herben Umrißschwüngen die Dimension mitzugeben weiß, die sonst der Farbe vorbehalten ist. Oder gar in der Plastik, die eine unendliche Vielfalt von Blickseiten zur Einheit fügt; – entsprechend etwa in Bachschen Solosonaten für Geige, wo Harmonie, ja Kontrapunkt spürbar auch ohne Doppelgriffe mitschwingt. – Dem allen gegenüber ist das Edle in entfesselter, ja rauschender Formüppigkeit etwa bei Pfingstrosen, Zentifolien oder in der Kunst bei den höchsten Schöpfungen von Rubens seltener und schwerer gedanklich zu fassen. Aber auch da liegt die nahe Verwandtschaft der Begriffe zwischen dem Edlen und dem Schönen auf der Hand.

Die edeln Verhältnisse eines Bauwerks, die natürlich keineswegs positiv von der Geometrie zu erschöpfen sind, leiten über zum Edeln in der anorganischen Natur. Es gibt eindeutig unedle Linien der Landschaft, etwa der Bergumrisse vor dem Horizont, wie z. B. in den niedrigeren Lagen des Jura, und eindeutig edle wie etwa im Apennin, besonders gegen Süden zu. Die Deutschrömer, in der Figurenmalerei auf dem Irrweg falschen naturlosen Adels, fanden doch die italienische Berglandschaft zum echten Adel. Woran hier dieser Adel liegt, welche Naturformen bedeutend und ausdrucksvoll, welche flau, nichtssagend, spannungslos sind, das zu untersuchen würde weit führen. Aber auch in der Kunst gibt es ja keine rationalen Kriterien für das «Bedeutende», höchstens einige rein negative Vorbedingungen dafür.

Der starke Naturanteil im «Edlen» bedingt dessen verhältnismäßige Zeitgebundenheit. Das Edle ist im Hier und Jetzt voll, ohne Über- und Unterschub gegenwärtig. Es kommt als solches nicht von weit her, ist nicht hintergründig, sehnsüchtig oder reumütig. Das grenzt wiederum von Religion und von Ethos ab. Als sinnlich Anwesendes ist das Schöne wesensgemäß und wahrnehmbar. Auch das Kunstschöne ist als solches da oder nicht da. Es ist, soweit es wirklich schön ist, nie dürftig, vielmehr blühend und reich. Es verläßlich hervorzu- bringen oder ganz zu erlassen, dazu gehört aber *auf die Dauer* auch Leiden und Mühsal; durch künstliche Paradiese hindurch geht da kein Weg. Aber wenn es erschwungen ist, gestaltend oder aufnehmend, durch gegenwärtiges Können und Mithalten, ist es *ganz* es selbst ohne Leiden und Mühsal. In der Kunst gibt es nicht wie in der Wissen-

schaft Experimentieren; guter Wille und Bemühung werden im Ergebnis nicht angerechnet. Das Schöne ist rund in sich selber. Es gibt keinen methodischen Einstieg in das Schöne. Es neigt sich nie entgegen, es hilft dem Unfähigen nicht auf, sondern läßt ihn abgleiten, ja wirft ihn nieder. Da gilt: Wer hat, dem wird gegeben; wer nicht hat, dem wird noch genommen, das er hat.

Im Bereiche seelischen menschlichen Seins ist das Schöne *objektiv* hauptsächlich Sache des weiblichen Geschlechtes. So ist nicht nur diese wegblickende Erbarmungslosigkeit dem Unfähigen gegenüber ein weiblicher Zug des Schönen. Auch der polar entgegengesetzte Zug des Schönen ist es: Das Schöne ist infolge seiner Unversichertheit, seiner bloßen Gegenwärtigkeit wehrlos. Es vermag sich nicht zu bewahren; es hat nicht nur keine Macht gegenüber dem Genommenwerden seitens des dazu Fähigen, gleichgültig ob dieser es ans Herz nimmt und hegt oder darnach mit eigener Haltlosigkeit verkommen läßt. Es verliert da sein furchtloses Sichgehören. Auch das ist ein Stück seiner Bestimmung. Es ist auch zum Untergang geformt; denn es trägt zwar fühlbar zeitüberhobene Ewigkeit an sich, und es geht doch mit der Zeit hin. Es ist ihm eine tiefe Trauer eingesenkt («Grundtrauer» nennt sie Gottfried Keller, und Bismarck redet ähnlich), weil es niemals das Vollkommene erreicht. Und da es auf alles oder nichts gestellt ist, stirbt es daran; das heißt Tragik. Schiller, der darum wußte, sagt nicht nur: *Auch* das Schöne muß sterben; sondern darüber hinaus: Das ist *das Los* des Schönen auf der Erde. Aber dieses Sterben ist selber noch schön. Die Tragik ist ein edles, erhebendes, erhabenes Leiden, das in keine Ermäßigung willigt und den Menschen in ein schönes Gefühl seiner selbst einbringt. In der Jugend, wo der Mensch glaubt, das Dasein in der Spitze eines Augenblicks zusammenraffen und festhalten zu können, hat er Zugang zu solchem *Erlebnis*. Aber das Schöne hat kein Prinzip, das ihm Verfügbarkeit gäbe, keine Gewährleistung, keine Möglichkeit, wieder aus seinem Begriff, seiner Erinnerung gefolgert zu werden, keine Systematisierbarkeit; es hält sich auf der Wogenhöhe des Hier und Jetzt, zittert eine kurze Weile darauf wie ein Schmetterling. Doch die Zeit verweilt nicht, geht weiter, es gibt keinen Nachschub aus einer Hinterwelt für das Schöne, es vergeht wie eine Welle. Was kann dieses Verwehen aufhalten und wieder befestigen? Das Schöne selbst vermag es nicht; es ist jetzt und nimmermehr. Es steht über allem Kampf, sei er Unterliegen oder Siegen; es ist gnadenhaft oder nichts. Aber der Mensch kann sich

damit nicht abfinden; er kann sich nicht versacken lassen im grauen Alltag, im glanzlosen Leiden ohne Größe, ohne Darüberstehen, in kleinteiligem Schmerz, welcher den Menschen würdelos irritiert und von sich selbst entfernt. Er verlangt sich den Glauben ab, den Glauben auch an das Schöne. Glaube kann bis zum Heldentum gehen, aber er selbst ist doch nicht schön; er reißt das Schöne noch mit sich ins Ungegenwärtige. Dieses ist dann das Ideelle, Gültige, das *grundsätzlich* Allgegenwärtige, Allgemeine. Als solches saugt es der vordergründigen Gegenwart das Wesen aus, um jenes Leiden unwirklich zu machen – damit aber auch die Möglichkeit des Schönen selbst, welches gegenwärtig sein muß. Es hört dann auf, ein Erfahrenes zu sein, sondern ist von den *Forderungen* der Religion überprägt. Die Ewigkeit des Schönen selbst ist immanent, nicht transzendent, und dieses Einwohnen geschieht in dem, was dem Schönen Vergänglichkeit aufnötigt und damit Überhängen ins Gegenteil. Es läßt dem Menschen die Bitternis: Einmal wie Götter gelebt zu haben, genügt *nicht*. Denn alle Lust will Ewigkeit. Vor diesem ganzen Leiden erscheint die Tragik leicht als unernst, theatralisch, «Wonne der Wehmut» – weitgehend zu unrecht.

Aber wenn die Schönheit der Tragik ins Schönselige, Genießerische entartet, was leicht eintritt, wenn das Schöne allzu ängstlich im Edeln festgehalten werden soll – da in kann dem Schönen nur dadurch Spannung und Ernst bewahrt oder neu verliehen werden, daß in allem Ernst das untragische Leiden, das Häßliche eingelassen wird. Das Häßliche *in seinem Ernst* ist aber keineswegs nur das Nicht-Schöne, Schönheit nicht Erreichende und darin Gleichgültige; es ist das angriffig Kränkende, das Scheußliche, das Teuflische, der Abgrund des Chaos. Kann dieses noch irgendwie geformt werden? Ohne *jede* Formung aber überwältigt es das Schöne gänzlich und zersprengt vor allem die Kunst. Die Tragik ist dann gründlich überwunden, aber auch jegliche Bejahung. Es handelt sich da eigentlich um ein metaphysisches und daher unlösliches Problem. Ohne das Nein und seine Funktion wird alles Ja kraftlos. Sobald aber das ewige Nein seines Funktionscharakters entkleidet, rein es selbst wird, frei gelassen wird, ist die Hölle entfesselt. Ebenso ist's dem Schönen gegenüber. Das Negative ist als Moment des Positiven irgendwie unentbehrlich und daher zu bejahen, aber es kann diese Rolle als Moment nur spielen, wenn es nicht Moment ist, sondern einhertritt auf der eigenen Spur. Wie weit darf also das Häßliche ins Schöne, besonders ins

Kunstschöne eingelassen werden? Das ist entsprechend nicht rational zu lösen, sondern nur dynamisch, im Sinn eines existentiellen Kräftespiels, das restlos zu Lasten und Verantwortung und Risiko des Künstlers geht. Wollte man dem gegenüber *überhaupt* dem Häßlichen gegenüber ein Verbot aussprechen, den vergeblichen Versuch machen, das Schöne und Edle sauber in sich festzuhalten durch Wegschauen, Wegschieben von allem Andern, Gemischten oder Entgegengesetzten – so würde das Schöne so ausgehöhlt, daß es zusammensänke und von selber ins Öde, Gehaltlose, Schwächliche, Lügnerische, in die Reinheit des Todes, welche wir ja Unreinheit nannten, hinüberhinge. Dieses Zwischenstadium ist die Kunst und Lebenshaltung des Klassizismus. Er hat die heutige Künstlerschaft mit Recht in Zorn gebracht und dann der nackten Häßlichkeit in die Arme getrieben.

Man möchte denken, Häßlichkeit könnte doch eine gewisse Größe aufweisen – obschon in dieser noch ein Formelement läge. Aber was in einem Maße von jeder Größe entblößt, was so durch und durch klein, kraftlos, abgespannt ist, daß es keine Schönheit mehr bergen kann, das ist die breitere und nur versackende Entartung der Schönheit ins absolute Unedle, ins Gewöhnliche, zur Bequemlichkeit Umgefälschte. Das Schöne hat unumwendbar einen gewissen «elitären» Charakter. Es wäre zwar sinnlos, einem ungeistigen, ungebildeten Menschen jedes Schönheitsempfinden absprechen zu wollen. Aber ein zentrales, genaueres, ermessendes, also mindestens implizit auch unterscheidendes und kritisches Verhältnis zum Schönen, besonders der Kunst ist nicht möglich ohne eine durch Überlieferung und eigene ernstliche Bemühung erfolgte Ausbildung des Sinnes dafür (eine Bemühung, die allerdings nichts zu tun hat mit der zerbrechenden Anstrengung, die für das Verständnis der meisten modernen Kunstwerke gefordert wird). Der einfache Mensch wünscht sich allzusehr in das Schöne hineinfallen zu lassen wie in ein warmes Bad, wobei dann billige Sentimentalität ihm für echtes Gefühl steht. Er hat auch Bedürfnis nach dem Edlen des Schönen, aber kann und will da nicht unterscheiden zwischen echt und unecht, wobei eben das geistig Unanstrengende den Ausschlag gibt. Hier tritt auch die gesellschaftliche Wurzel des Edeln wieder in Wirkung. Besonders in der neueren Zeit zeigt «das Volk» das lebhafteste Bedürfnis, sich über seinen Werktag, den es als alltäglich, mühselig, notdürftig, entformt, prosaisch, banal – vielleicht bestenfalls «gemütlich» – aber unschön und unedel, und darum unverbesserlich und hoffnungslos uninteressant empfindet

– sich darüber eine soziale Form vor Augen zu stellen, wo «in Schönheit» und Luxus gelebt wird, feiertäglich, frei, üppig und leicht – sich prächtig und nutzlos darstellend, fürstlich, ja königlich seinen Anblick spendend. Diese Lebenseinstellung hat, besonders wenn dafür Opfer gebracht wurden, immerhin geholfen der Menschheit mätzenatisch eine Fülle hoher Kunstwerke einzubringen, welche aus echterem Edelsinn oder gar aus sozialer Gesinnung nie hätten ermöglicht werden können. Das Verlangen des Volks nach Repräsentation, auch auf seine eigenen Kosten, zeigt sich darin als elementar, daß nach Abstoßen der aristokratischen Schichten, bei denen und ihrem Prunk diese Repräsentation immerhin oft eine gewisse kulturelle Echtheit aufwies, sich nun das entsprechende Interesse auf «demokratischere» Träger des Schönen richtet, auf Filmstars, Sportchampions und Schönheitsköniginnen, bei denen das bereits problematisch Edle nun scharf definiert zu einem Adel der Illustrierten und Magazine – aber dann doch wieder auch auf die mediatisierten Könige und Fürsten, die allerdings oft genug sich von den Filmstars und Sportrekordkandidaten kaum noch unterscheiden. Dies hat noch den Vorzug, daß die Anteilnahme an dieser hybriden «Schönheit» *noch* weniger innere Aufreckung braucht, sondern von den Massenmedien ins Haus und an den Fernsehsessel geliefert wird, wobei noch lustvoll eine Frère-et-cochon-Vertraulichkeit betreffs der Ehe-Irrungen dieses neuen Adels in wachsam schnüffelnder Berichterstattung genossen werden kann. Nichts gegen die Fähigkeit vieler Menschen, interesse-los zum Schönen auch persönlicher Art *aufzublicken*: aber *jene* Befriedigung des Bedürfnisses nach wenigstens fremder «Schönheit», die über der eigenen Gewöhnlichkeit stehen dürfe und solle, ist das wahre «Opium fürs Volk». Solange die englischen Zeitungen auf der ersten Seite ausführlich über die Gäste aristokratischer Gesellschaften und ihre Toiletten berichteten, gab es in England trotz großem sozialen Elend keinerlei revolutionäre Stimmung der Enterbten.

Es gibt aber neben dem *Niedrigen* noch einen andern Gegensatz zum Schönen als dem Hohem, der nun entschlossen mit einem *positiven* Akzent versehen werden muß – mindestens seit die Natur überhaupt nach langer weltanschaulicher Mißachtung einen solchen für den Menschen trägt. (Damit treten wir endgültig aus der intuitiven und analogen in die kontroverse, weithin diskursive, wechselbezügliche Erkenntnis des Schönen über.) Wir können diesen positiven und daher echt polaren Gegensatz zum Hohen *das Tiefe* nennen. Abgesehen von

anderen Intuitionen möchte wohl, wie schon angedeutet, diese Bezeichnung ursprünglich z. T. daher kommen, daß der Mensch in seiner eigenen Organisation den Gegensatz dieser Art als einen zwischen Oben und Unten erlebt. Das geistige, rationale Prinzip ist, als Verstand und Willen, im Gehirn gedacht. Das lebensmäßige, irrationale Prinzip hat mit Gefühl und Unmittelbarkeit des Erlebens seinen Sitz unten im Parasympathicus, näher im plexus solaris genannten Nervenplexus. Das erstere Prinzip ist weitgehend zur Verfügung des Menschen, das zweite verfügt weitgehend über den Menschen. Als *Negatives* ist das Tiefe das Lastende, Herabziehende, Neigende, Herabgedrückte, als *Positives* ist das Tiefe das breit Aufstehende, Beharrsame, von unten sicher Umgriffene, Gewurzelte, satt Erfüllte, das Gehaltvolle, Gewichtige, Dichte, Webende. Was bloß oben ist, entbehrt dieses alles und wird zum kraftlos sich Überhöhenden (sinnlich wird dies z. B. in der Spätgotik). Lange wurde die Schönheit ganz im Gebiet des «Oben» gesucht und festgelegt. Es war die Zeit der idealischen, rein harmonistischen Ästhetik, die sich bis ins Ideenverkündende, Lehrhafte und Pädagogische vereinseitigte. Diesem Irrweg lag weithin zugrunde, daß *Freiheit* als Kennzeichen des Schönen leitend wurde, und Freiheit schien nur im Geistigen aufzufinden.

Aber schon betreffs der Freiheit ist das abwegig; denn *rein* rationale Freiheit ist in Gefahr, wirklichkeitsfern, machtlos und leer zu werden. Es gibt aber auch ein erfülltes Freiheitserleben, welches mindestens nicht ohne das Gefühl verwirklicht werden kann. Betreffs des Schönen wird das ohne weiteres dadurch klar, daß von Schönheit, wenn sie nicht rein deduktiv aufgefaßt wird, überhaupt nur die Rede sein kann, wo sie sinnlich verkörpert ist und einfach entgegengenommen wird – wo sie nicht *sein soll*, sondern *ist*, ohne darüber hinausliegenden Ausweis. Betreffs der sozusagen sittlichen Freiheit ist jener Forderungscharakter legitim, aber die innere Freiheit des Schönen ist, wenn nicht beziehungslos dazu, doch zunächst etwas anderes.

Es ist ja eines der schwersten Lebensprobleme überhaupt, daß es unentbehrliche letzte Werte und Güter gibt, die nicht «in unserer Gewalt» sind, sondern geschenkt werden, oder eben auch *nicht* geschenkt werden. Sie sind auf die Dauer nicht *so* unabhängig wie die reinen Naturgüter; der Geist hat dabei seine Rolle, aber diese ist nicht einfach beherrschend. Wenn sie ganz versagt werden, dann muß der Geist eine ziemlich qualvolle Ersatzrolle für das Leben übernehmen. Dies aber ist beim Schönen nicht möglich; wer es nicht fühlt, wird es

nicht erjagen, sondern bleibt von seinem Erleben ausgeschlossen. Womit natürlich nicht gesagt ist, daß nicht sowohl beim Hervorbringen wie auch beim Aufnehmen des Schönen Geistigkeit auch mit ihren Schmerzen und Entbehrungen mitwirken müßte, sogar mit großer Inständigkeit. Aber das Untere verliert dabei nie seinen Charakter als das «Tiefe», weder positiv im Sinn des Tiefgründigen, noch auch negativ im Sinn des Abgründigen.

So gesehen, läßt sich dieser Gegensatz begrifflich in gewissem Maß auf die Grundpolarität des Schönen, und besonders des Kunstschönen, nämlich die zwischen Form und Inhalt, oder letzterer mit leicht abgewandelter Bedeutung, *Gehalt* zurückführen. Daran wird auch das Wesen der Polarität besonders deutlich. Polarität hat zum Wesen, daß ihre zwei Faktoren maßgemeinschaftslos sind, ja dies bis zu strenger Gegensätzlichkeit, nicht auf einen Nenner zu bringen sind, aber dennoch einander in jedem Schritte bedürfen und nie aufhören können, zu einer Deckung aufzustreben. Dieses Verhältnis ist nie ganz auf eine rationale Formel zu bringen, denn das Rationale ist ja in der polaren Spannung Partei, und einseitig zum Maßstab erhoben, würde es das andere Glied einfach seines Wesens berauben und es verschlingen. Nur dialektisch lassen sich beide Positionen in ein Verhältnis setzen. So gilt das Wort des Nemesios von Emesa: Wer könnte beschreiben, wie das Wesen des Unvernünftigen mit dem Vernünftigen verknüpft ist? Inhalt ohne Form zerfällt ins Chaotische, und Form ohne Inhalt verdorrt; darum gilt: Wo rohe Kräfte sinnlos walten, da kann sich kein Gebild gestalten; und: Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste. Aber das Verhältnis von Form und Inhalt bildet sich nur dynamisch durch ein Ringen zwischen den beiden Faktoren. Es ist ein Kampf, in welchem bald das eine, bald das andere überschießt. Wo dann für kurze Weile Gleichgewicht gefunden wird, da erscheint in Reinheit das Schöne. Dies heißt allerdings nicht, daß nicht auch da, wo das gleichgewichtige Verhältnis von Form und Inhalt *nicht* verwirklicht ist, von Schönheit die Rede sein könnte. Es ist nicht nur erlaubt, sondern durchaus wesentlich, daß das Schöne Akzente mehr von der einen oder mehr von der andern Seite trage; das spannt und belebt. Wo dies nun zu weit getrieben wird, da behält das Ergebnis dann immer etwas Angestregtes und damit höchstens in einem uneigentlicheren Sinn Schönes. Wo aber der Idee nachgejagt wird (welche hier wie überall verführerisch, aber unhaltbar ist), daß aus *einem* Prinzip Wahrheit und Wesen gezeugt werden können –

auch da ist Schönheit eigentlich unmöglich. Wo das Schöne allein in der *Form* gesucht wird, da entstehen Gestalten der Kunst, die nur durch eine Bedeutungsverschiebung des Schönheitsbegriffs beim Schönen festgehalten werden können, und im Maße, wie das Formprinzip rein durchgeführt wird, sich davon mehr und mehr ins Wesenlose entfernen. In der Kunst landet man dann bald bei formalem Harmonismus, der Langeweile des ungefährdeten und statisch Normgerechten – oder vielleicht bei hermetischer, gelehrter Dichtung, beim Rückzug in l'art pour l'art. Wo alles innerhalb in sich kreisender, wirklichkeitsunmächtiger esoterischer Logik bleibt, ist die Schönheit fern. (Nicht einmal im Kriminalroman darf die mathematisch-notwendige Exaktheit rein herrschen.)

Eine andere Kunst aus Streben nach reiner Form kommt von der einseitigen Überbewertung der Rhythmik her. Ursprünglich ist die «sakrale Wiederholung», wie sie Ernst Jünger auf vielen Ebenen anhebender Geistigkeit nachweist, zur Erzeugung einer gewissen Einlullung in «höhere» tranceartige Zustände gedacht, und damit vom «Schönen» ziemlich entfernt. Auch heute herrscht diese bald einlullende, bald aufpeitschende Wiederholung primitiver Grundelemente wieder weithin; nur fehlt meist die sakrale, um nicht zu sagen sakramentale Abzweckung dabei. Die Idee regelmäßiger Form führt dann zu mechanisch-aggregativer Wiederholung. In der abstrakten bildenden Kunst sind heute schachbrettartige Abfolgen von Elementen beliebt. Auch in der heutigen Musik sind Formen nicht unbekannt, die fast nur noch Rhythmus sind; oft mit einer Eintönigkeit, die nicht einmal einen kunstgewerblichen Fries ergäbe. Auch vieles heutiger Baukunst mit ihren raumgreifenden Reihen vorfabrizierter Häuser, ihren endlosen ungegliederten Fensterreihen tritt daneben.

Die andere Absolutsetzung eines Teilgesichtspunkts des Schönen bezieht sich auf den *Inhalt*. Wo die Idee herrscht, man könne noch hinter der Zusammenfügung Form-Inhalt, die ja in der menschlichen Erfahrung überhaupt vorherrscht, etwas rein Objektives, rein Inhaltshaftes abschöpfen und photographieren, als das eigentliche Wirkliche, kommt man zum Naturalismus, der vermeint, dieses sei dann auch das Schöne. Wo diese Einstellung zum dogmatischen Prinzip erhoben und alles Gegebene blindlings in die künstlerische Gestaltung hineingeschaufelt wird, da schlägt die neutrale Gemischtheit der abzubildenden Wirklichkeit, auf der Flucht wieder vor der öden Langeweile, leicht in eine Bevorzugung des Niedrigen und Gemeinen

um. Die Behauptung, daß dies in der Tat des demaskierte Wesen des Natürlichen sei und daher die Normen für die Kunst zu bieten habe, kann doch nur dem für das Gemeine Voreingenommenen einleuchten. Doch sobald der flache Reiz des Übertretens überkommener Tabus sich erschöpft, zeigt sich, daß die Möglichkeit verspielt worden ist, ohne Verletzung des Natürlichen das Edle und Schöne zu gestalten – was ein Vielfaches an Kraft und in solcher Lage auch an Mut verlangen würde. Dieser Punkt dürfte heute weithin erreicht sein.

Von der Problematik der Natur-Idee des Naturalismus aus liegt es nahe, den Blick ausführlicher auf die Frage nach der Naturschönheit *überhaupt* zu richten. Was Naturschönheit bedeutet, insbesondere im Bezug auf das Verhältnis von Form und Inhalt – dies zu beantworten wäre eine schwierige und weitschichtige Frage. Sind Form und Inhalt an der Landschaft überhaupt je voneinander abzusondern – obschon beides zweifellos auch dann vorhanden ist, wenn wir von allzu simpel und die Schönheit nicht tiefer erfassenden Verhältnissen dazwischen absehen? Einigen Aufschluß böte z.B. immerhin, wenn in sich beschlossener, seinshaftere, harmonischere, lieblichere, ruhevollere Landschaften gegen dynamischere, wildere, grenzenlosere, aufreißendere Landschaften vergleichend gehalten würden. Damit würden wir zu Schönheitsbeziehungen vordringen, die mehr objektiv sind als wenn wir nur auf Ausschnitten fußen, die der Mensch, zwar von Konfigurationen der Dinge selbst geleitet, beginnend und abschließend in die Landschaft hineinschaut. Sobald er damit zu mathematisch, schematisch verfährt, stellt sich Überdruß ein (man denke an bestimmte Alpenbilder Hodlers). Primitivere Zivilisationszutaten können die Landschaft auch nach Form und Inhalt leicht gliedern: eine Straße, eine Brücke, ein Eisenbahngeleise; sie können die Unendlichkeit behutsam auf Herkunft und Hinkunft beziehen und am Gegensatz als Unendlichkeit ermessen und dadurch fühlbar machen. Sogar instinktive und aus elementaren Umständen vorgenommene tief eingreifende Gliederung, etwa durch die alle Naturlinien durchkreuzende Terrassenkultur auf Hängen über dem Mittelmeer kann derart Schönheit hervorbringen. Wenn allzu wenig Form da ist, schwimmt alles ins Leere, so in einem hoch fliegenden Flugzeug der Himmel. Einige Wolken ermöglichen viel mehr das Erlebnis der Freiheit, einer in sich steigenden, sich befreienden Freiheit. In den ringsgleichen Blüten und in den niedrigen Tieren überwiegt die

Mathematik und ermöglicht nur eine dinglichere Schönheit. Bei den höheren Tieren bringt die gegenseitige schwebende Bezogenheit von Links und Rechts einen Ansatz geisthaltiger Dialektik, diejenige von Gestalt und Bewegungsform etwas Freieres an Schönheit hinein. Da zeigt Geschmeidigkeit und Hingegebenheit an durchströmende Lebensbewegung das Unendliche des *Inhalts* ins *Formstärkere* entwickelt. Dieses Verhältnis erfordert für Schönheit *immanente* Zweckmäßigkeit des Organismus; *transzendierende*, äußerlich herantretende Zweckmäßigkeit, soweit es das in der ganzheitlich aufgefaßten Natur überhaupt geben kann, ist für Schönheit fast unwesentlich, ja gefährlich. Noch schwimmender sind die Beziehungen bei den Pflanzen; bei ihnen sind Gesamtgestalt, Verzweigungs-Struktur, Blatt- und Blütenform, Farbe, Duft und Umweltsverhältnis in nur fühlbarer Weise sehr fein aufeinander abgestimmt und erzeugen damit eine sublimen Art der Schönheit. Nicht unerwähnt kann auch eine hohe Schönheit bleiben, welche auf kaum begrifflich aufzuschlüsselnde Weise Landschaft und Lebensraum zwischen den je bewohnenden Einzelwesen, ihren Gestalten, Bewegungsformen, Lauten und Gesprächen zu einem dichten und zarten Geflecht zusammenfügt.

An allen diesen Stellen die Schönheit nur als eine psychologische Assoziation des Menschen zu betrachten, ist schlechthin widersinnig. Mit welchen objektiveren Werten sollte das «Schöne» da im einzelnen assoziiert sein? Und gälte das Entsprechende *allen* Werten gegenüber, die eine gewisse Objektivität beanspruchen? Was bliebe dann von der Welt anderes als ein Gerippe übrig, wenn alle Gefühlswerte, alle Erkenntnisse durch das Gefühl «nur» subjektiv wären? Nein, wenn im Gegenteil alles Höhere im Niedrigeren wenigstens weithin eingepflanzt sein mußte (woher sollte es sonst bei der Übermacht des Letzteren möglich und relativ bestandhaft geworden sein?), so gleichfalls Schönheit und ihr Erlebtwerden seitens des höheren Bewußtseins. Die Schönheit erweist sich aber als substantiell auch durch ihre Reflexion, ihre verhältnismäßige Bewußtwerdung *innerhalb der Natur selbst*. Wer je Amselgesang gehört hat und dann dem materialistischen Dogmatismus zu Liebe daran festhält, daß derselbe nur der defensiven Territorialmarkierung diene – dem ist wohl nicht zu helfen. Abgesehen davon, daß diese Vögel ihren Gesang sich freundlich, horchend respondierend und förderlich gegenseitig zuspielden, so hätte doch zu jener Markierung ein wiederholt ausgestoßener mißtöniger Warnlaut genügen können. Daß die Amsel ihr Künstlertum kennt und genießt,

sich darin auslebt, das wird schon durch die unaufhörliche probierende Abwandlung der Tonfolgen bewiesen. Dass Tiere überhaupt zu Schönheits-Empfindung und -Genuß fähig sind, beweisen unwiderleglich die neueren Forschungen über die australischen Laubenvögel, welche sogar bewusst Schönes schaffen und beurteilen.

Trotz all diesen Komplikationen ist nun wohl feststehend, daß, auch wo Form und Inhalt dichter ineinanderhängen als wo sich die beiden Pole deutlicher voneinander absetzen – daß Schönheit wirklich sehr weitgehend vom Verhältnis Form–Inhalt (erlebnisnäher gesagt: Gestalt–Strömen) abhängt. Die Dichtigkeit desselben ist dabei keineswegs nur Kennzeichen einer dumpferen Stufe, sondern auch einer noch unverletzteren Ureinheit der Welt. Für diese ist natürlich eine enge Verklammerung der Pole nötig. Dazu ist eine Vorbedingung, daß jede der beiden Seiten schon einen Ansatzpunkt in der andern finde. Tatsächlich gibt es keine Form *an sich* und hat alle Form bereits selbst eine Qualität, ein besonderes Sosein, einen «Form-Inhalt». Damit findet in die *Form* selbst das Unendliche Eingang, und zwar durch den sogenannten Perspektivismus. Eine Landschaft z. B. kann unter verschiedenen Blickwinkeln oder aus verschiedener Entfernung unendlich viele Blickseiten mit ganz verschiedenen Gefühls- und Schönheitsakzenten darbieten, von denen doch jede *wirklich* und konkret in diesem Objekt und seiner Form darin liegt. Das selbe gilt, mit etwas geminderter Breite der Möglichkeiten, von großen Geisteswerken. Es würde zu weit führen, diese Tatsache hier aus der Philosophie des Protagoras herzuleiten. Andererseits gibt es keinen Inhalt, der an sich rein chaotisch wäre; schlechthin überall sind gewisse Form- und Sinn-Elemente rein objektiv vorgezeichnet. Eine *absolute* inhaltliche Übergreifung ihrer vielfach verstreuten Gegensätzlichkeiten gibt es nicht. Daher gelangt die Erkenntnis immer wieder dazu, konkretere *Beispiele* solcher Polarität darzureichen. Derartige Blickseiten sind etwa das Verhältnis von Allgemeinem und Anwesendem, von Ideellem und Wirklichem, von Notwendigkeit und Tatsächlichkeit, von Sinnvollem und Sinnfreiem. Insbesondere das Element des Sinnfreien, als Positives spät entdeckt, ist für die heutige Kulturlage wichtig, da das Sinnvolle durch die Entfaltung, um nicht zu sagen Wucherung der Technik ein außerordentliches Übergewicht erhalten hat. Es läßt die Fülle des Gegebenen auf Zweckbeziehungen des Verstandes und des Willens abmagern, denen immer eine starke Anspannung innewohnt. Alles Sinnfreie besonders der Natur bedeutet demgegen-

über eine unentbehrliche Entspannung und Erholung des Lebens. Wenn das Sinnvolle, also die Form zu übermächtig wird, so hat es bald nichts Sinnfreies mehr mit Sinn zu versehen, weil es dasselbe aufgezehrt hat. Oder es verhärtet das Sinnfreie ins negativ Sinnvolle, Unsinnige, ins Widersinnige. Viele moderne Künstler unterliegen dieser Entwicklung, weil sie auch nicht mehr *im Stande* sind, das Sinnfreie in seiner Standfestigkeit, in der unaussprechlichen Bedeutung seines bloßen Wirklichseins einzubeziehen in ihre Gestaltung. Es muß dann zu *allem* eine zerebral von außen herangetragene Bedeutung gefunden werden. In beiden Fällen ist keine Schönheit mehr möglich. Auf der andern Seite ist die Unentbehrlichkeit von regelmäßiger Form nicht deshalb zu übersehen, weil Jahrtausende sie *allein* im Auge gehabt haben. Sie befreit von der dumpfen und düsteren Gewalt der Inhalte, der widerstandslosen Macht des Soseins. Sinn darf also nicht gesprengt, aber auch Sinnfreies nicht *unmittelbar* mit Sinn beladen werden. Wenn stimmige, helle, durchsichtige Form mächtige, ungebärdige Inhalte weitgehend zähmt, so ist das Schöne wohl nicht fern. Aber das Verhältnis wird nie zu einem betonierten, und auch wenn Schönheit tief gegründet erscheint, so kann sie sich doch im Grunde nur flüggelicht einen Augenblick mit dem Verhältnis in seiner Richtigkeit verbinden – und sie verschwebt wieder. Da heißt es, bei der Hand zu sein.

Obwohl immer dabei das Wesentliche ohne festgeschmiedete Regel auf der Spitze stehen bleibt und sich nicht entsprechend der aufgewandten Kraft verdinglichen läßt – ist es doch bedenkenswert und -notwendig, wie weit dieses richtige Verhältnis zwischen den beiden Elementen sich als Unterlage des Schönen *zubereiten* läßt. Es ist zu fragen, wie *weit* die Form in den Stoff eindringen soll, ohne ihn zu beschädigen und seiner Dichtigkeit ganz zu berauben – ohne auch an sich und der eigenen Geltung zu verzagen. Wo ist das richtige Maß innerhalb der Grenzen erlaubter Akzentsetzung auf *einem* der beiden Kontrahenten, die Mittellinie zwischen dem je eindeutigen Zuviel oder Zuwenig? Instinkt hierfür ist abgestorben, und dem Verstand fehlt es für eine *einigermaßen* treffsichere Stellvertretung heute an Bescheidenheit und Gewissenhaftigkeit. Jedes sozusagen institutionell befestigte Richteramt darüber würde ja Partei nehmen; jedes dann unvermeidliche Ausgehen vom Gesichtspunkt des Sinnvollen würde auch das Sinnfreie gerade als solches schließlich sinnvoll machen.

Zweifellos gehört *Proportion* zur Schönheit; aber nur unter Wahrung

der Tatsache, daß echte Proportion selber nicht rein rational ist, sondern ein nicht ganz rationalisierbares Verhältnis des Rationalen zum Irrationalen bleibt – darum immer spezifisch gespannt ist und im Tieferen ein Tun, ein Hineinbringen des nicht ohne weiteres Bereiten in die Proportion bedeutet. Es bleibt hier bei der Gegenseitigkeit der Pole, sich und einander ohne Entwurzelung schwebend zu erhalten; und das ist nur auf dynamischem Wege möglich, durch ein Kräftespiel. Damit ist auch die innere Polarität *des Schönen* gegeben: Es muß durchhellt und zusammenhaftend sein, Gestalt und Fülle besitzen, Geist und Sinnlichkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit – beides ganz und zur atmenden Einheit gebildet, die nicht *als solche* einseitig wird. Das Schöne teilt diese Wesensstruktur mit allen letzten Dingen, so auch mit dem Leben selbst. Das ist nicht in dem Sinne gesagt, als müsse jenes Kräftespiel zu einer gegenseitigen Emporsteigerung beider Seiten bis zu wilder Dämonie führen. Auch solche Schönheit meist barocker Art gibt es. Und sie ist, wenn bis zum Gelingen getrieben, von hohem Rang. Aber sie ist in dieser Hochgetriebenheit nicht in breiterem Sinn kennzeichnend. Schönheit kann auch aus sanfter oder wenigstens ruhiger Entfaltung hervorgehen, und sie hat in mancher Hinsicht es dann wohl leichter, zu dem Seinshaften durchzudringen, das doch eigentlich in einem sehr tief liegenden Sinn ihr Wesen ist. Wohl kann auch Schönheit aus subjektiv unseligem Ringen hervorgehen. Aber dieses muß darum nicht auch im objektiven Endergebnis breit erscheinen. Je breiter es schließlich noch im Vordergrund sich behauptet, aus blinder Genötigkeit oder aus Ernstlosigkeit für Überwindung, desto geringer ist die Aussicht auf diese doch angestrebte Überwindung *im Schönen*.

Das lehrt unsere Zeit in besonderem Maße. Sie hat es sich, neben mancherlei oft läppischen Spielereien, dem Schönen gegenüber in vielem sauer werden lassen. Und dieses Saure, Schweißige hat sie in ihren Enderzeugnissen nicht zu tilgen vermocht. Nicht das Niedrige, in das ursprüngliche Bemühungen um das Schöne heute weithin geführt haben, ist die größte Gefahr für das Schöne. Es gibt auch heute hohe und hochtrachtende Menschen, vermutlich ungefähr im selben Anteil wie zu allen Zeiten. Aber das Hohe und Edle prägt sich ihnen nicht mehr in einem Sein aus, sondern in der unendlichen mühseligen Bewegung des Verstandes und des Willens. Und diese führt nicht mehr zur Schönheit. Schönheit ist Ganzheit. Warum ist heute alle organische Ganzheit zerfallen und nicht mehr herzustellen? Weil Verstand

und Willen nicht Ganzheit stiften, sondern nur Aggregat; und das mit höchster Anspannung – während Ganzheit zuvörderst aus dem Instinkt hervorgeht und von da mühelos *allem* seinen Stempel aufprägt – wie etwa schon jedes alte Dorfbild uns zeigt. Auch Religion kann da nicht mehr helfen. Ohne auch nur an ihre heute beliebte Auflösung in Ethik, Sozialfürsorge und Gesellschaftspolitik zu denken, ist es schon der Glaube selbst, der niemals *hat* und *ist*, – er ist es, welcher in breiterem Sinn allein noch von den Erscheinungen der Religion übrig geblieben ist. Von den vielen bei uns verkündeten Formen der Meditation, welche die Gegenwart des Göttlichen erfolgreich zu beschwören beansprucht, dürfte wohl dasselbe gelten. Ihr Durchdringen zu einem Sein mag vielleicht im Fernen Osten aufzuweisen sein; aber im Abendland ordnet sich die Meditation praktisch gänzlich in die Glaubensmühsal ein.

Es gibt immer noch sehr zahlreiche Menschen, welche das Schöne ersehnen und verständnisvoll zu genießen vermöchten, wenn es in neuem Gewande vor sie hinträte. Aber die Erschaffung des Schönen – gibt es sie noch? Unaufhaltsam wird die Natur zerstört; die Kunst ist es schon. Was auf uns zukommt, ist die Frage, ob es gelingt, den Menschen entsprechend umzubauen, daß er nicht mehr Gemüt, sondern nur noch Verstand und Willen wäre – umbauen zu einem solchen, der nichts mehr gestaltet, sondern nur noch konstruiert; und auch dies nur streng geleitet von objektiven Sachverhalten und Zwängen seiner Willkür abgewinnt. Das braucht keineswegs bloß verneinende Blickseiten zu haben. Wenn Tragik, die wir mit der Schönheit verknüpft sahen, nicht vom Willen zu bessern ist, so liegt demgegenüber in dem Glauben, es sei im Gegenteil *alles*, auch was im Augenblick verfehlt wurde, *schließlich* zu bessern, und es sei nie zu spät – darin liegt, wenn es ganz ernst genommen und durchgehalten wird, sittliche Größe. Doch Schönheit gedeiht auf ihr nicht. Aber da der Mensch nicht ohne etwas Gefühlsartiges sein kann, so schlägt das verdrängte höhere Gefühl in kitschige Gefühligkeit um – in welcher der Mensch als Preis seiner Gefügigkeit dafür ein echtes Glück genießen kann. Welche Rolle könnte da noch das Schöne spielen? Die Fortentwicklung des verstandesmäßigen Bereichs ist zwangsläufig; vom Menschen auf die Bahn gebracht, geht er mit objektiver Notwendigkeit über den Menschen hinweg. Auch ursprünglich objektive Faktoren helfen dazu mit. So etwa die Bevölkerungsexplosion, die immer mehr und rationalere Organisation erfordert und immer mehr nach

allen Seiten den Raum einengt für das bloße unrationalisierte spontane Sein – noch mehr für eine unhandhabbare schwebende Einheit von Sein und Sinn: für das *Schöne*. Wie sollte dieser Ablauf angehalten oder umgedreht werden können? Der Besserungswille, der die Tragik des Schönen und die Schönheit der Tragik ablösen will, ist in seiner unendlichen Bemühung selbst die größte Tragödie – außer wenn wanklos an diese Bemühung geglaubt wird, mit einem Atem, der länger ist als der des Schicksals. Aber die Schönheit läßt sich nicht in diese Länge hinein vertrösten.