

Kontemplative und extatische Kunst

von

11738

Sigmund Bromberg-Bytkowski.

Prof. Dr. K. Twardowski



LEMBERG
I. VEREINSBUCHDRUCKEREI - LINDEGASSE 4.
1910.

11738



Połączone Biblioteki WFiS UW, IFiS PAN i PTF

P.11738



19011738000000

K
19.12.59
A. 808

<http://rcin.org.pl/ifis/>



*J.W. Prof. Dr. Karimierowi Swarochianu
z wyrazami najgłębszego szacunku
z rąk Bronisławy Dybowskiej
16.12.1910.*

I.

Kunst und Kunstgenuß.

1. Lust am Spiel und Schein.

Die Kunst ist ein Spiel. Nicht jedes Spiel ist Kunst, aber jede Kunst ist Spiel. Somit ist der Begriff der Kunst enger, oder die Kunst ist eine besondere Art des Spiels. Wie ein jedes Spiel, ist die Kunst ein Spiel der Kräfte und wie ein jedes Spiel, kann sie auch sehr ernst werden. Sie wird es denn fast immer, bleibt aber doch Spiel im Gegensatz zum Leben und zwar ein Spiel mit dem Leben. Welcher Art Spiel ist es denn? Es ist die geflissentliche Hervorbringung des „Scheines“ des Lebens, des Lebensscheines im Gegensatz zur Lebenswirklichkeit.

Dies soll erklärt werden.

„Ein Kind hat Verdruß bekommt Schelte, es wird ihm etwas versagt oder untersagt — es weint bitterlich. — Oder es sucht jemanden und findet ihn nicht und weint deswegen. — Oder es sieht Wagen, Pferde, Soldaten und freut sich daran. Das ist des Kindes Wirklichkeit. — Nun geht es ein anderes Mal und ruft geflissentlich ihren Schein hervor. Es schilt, wird gescholten, bekommt Schläge und weint — aber alles im Spiel, zum Spiele, zum „Schein“. — Oder es kritzelt auf Papier oder Tafel etwas und hat den „Schein“ eines Pferdes. Zur selben Zeit könnte das Kind ganz ernsthaft gescholten, geschlagen werden und bitterlich weinen. Dies wird ihm sicher keine Freude bereiten. Es kann zum Fenster hingehen

und wirkliche Pferde sehen. Nein, auch dies mag es nicht Wirklichkeit mag es nicht, sondern nur ihren Widerschein, ihren „Schein“.

Ein anderes Beispiel. Jemand eilt ins Museum, in eine Kunstausstellung. Dort wird er gemalte Häuser, Bäume, Menschen und Pferde sehen. Auf dem Wege aber können ihm an die zwanzig Paar Pferde, unzählige Menschen, alt und jung, schön und häßlich, begegnen. Er achtet ihrer nicht. Er geht achtlos an Baum und Haus, an Mensch und Tier vorüber, um bei womöglich schlechter Beleuchtung sich an ihrem „Schein“ zu ergötzen.

Noch ein Beispiel. Ein Volksauflauf. Ein Mann kommt raschen Schrittes herzu. Was ist denn vorgefallen? Man klärt ihn auf. Ein tragisches Ereignis. Mord und Selbstmord. Man erzählt von der blendenden Schönheit der jungen Dame und den mysteriösen Nebenumständen. Der Mann hört gespannt und doch nur zerstreut zu. Er hat leider keine Zeit. Im Theater wird „Kabale und Liebe“ gegeben. Schon des berühmten Darstellers halber möchte er um keinen Preis zu spät kommen. Dann hat er doch keinen Sinn für das traurige Ereignis hier. Seine Gedanken fliegen dem zu erwartenden Genuß entgegen. Er ist auch zu nervös, zu empfindlich, um solcher Erschütterung standhalten zu können. Er entfernt sich deshalb mit einem dumpfen Gefühl des Unbehagens, halb ärgerlich über den sonderbaren Zufall, der ihm gerade diese Straße nehmen ließ, noch mehr geärgert über die zudringlichen eigenen Gedanken, die sich wie lästige Fliegen nicht verscheuchen lassen. Was geht ihn im Grunde alles dies an? Geschieht solches nicht täglich? Allzugroße Weichherzigkeit ist vom Übel. Wo käme der Mensch hin, wenn er sich alles zu Herzen nehmen wollte? So trachtet er sich zu beruhigen und beschleunigt die Schritte. — Wie? Hier hat er die leibhaftige Tragödie vor sich mit echten Tränen und echtem Blut! Er flieht vor ihr förmlich, um sich an gemimter zu ergötzen? Ist dies nicht verwunderlich?“

Was sahen wir in diesen Beispielen? Wir sahen, wie Dinge oder Vorgänge, die dem Menschen vom Kinde angefangen das eine Mal gleichgiltig oder sogar unangenehm sind, das andere Mal angenehm, lusterregend erscheinen. Und zwar sahen wir, daß es in jenem Falle wirkliche Vorgänge oder

Dinge waren in diesem aber nur ihre Spiegelbilder. Wir sahen mit einem Wort Dinge, die in Wirklichkeit gleichgiltig oder unangenehm sind, in ihrer Spiegelung oder in ihrem Abbild angenehm werden. Wie kommt es und warum kommt es so?

2. Nachahmungs- und Schaffenstrieb.

Wenden wir uns vorerst neuen Erscheinungen zu. Jemand stößt in Gegenwart eines Kindes wiederholt einen Schrei, einen Ruf aus. Nach einer Weile wird das Kind sicherlich mitschreien, mitrufen. Dasselbe wird geschehen, wenn man in Gegenwart des Kindes hüpfet, tanzt, läuft. Es muß jedoch nicht einmal ein Kind sein. Denken wir uns in einer größeren Gesellschaft in einem widerhallenden Walde, im Gebirge, oder in einem Talkessel. Jemand beginnt zu jauchzen, zu jodeln. Oder er ruft den Bergen zu, damit sie den Ruf erwidern. Bald wird ihm ein anderer aus der Gesellschaft folgen, dann mehrere. Ja, bald wird man Mühe haben, eine Ordnung in das Rufen zu bringen, damit man den Widerhall vernehmen könne. Ähnlich ergeht es mit dem Singen, mit dem Hüpfen und Tanzen.

Ein Rausch des Mittuns kann da auch die Gesetztesten, Ernstesten fortreißen: In einer Versammlung spricht ein Redner. Er kommt in Erregung. Die Erregung teilt sich den Zuhörern mit, von ihnen wiederum dem Redner und von dem wieder jenen, bis die ganze Versammlung in einen Tausel der Ergriffenheit, der Begeisterung oder Empörung gerät. Solcher Fälle gibt es Tausende und aber Tausende im Leben des Einzelnen wie der Massen, von den unschuldigsten Spielen bis zu den schwerwiegendsten andauerndsten Massenbewegungen. Es ist die so wohlbekannteste psychische Ansteckung. Eine Erregung teilt sich mit. Beim Anblick einer Freude-, Trauer- oder Schreckgebärde möchte sich unwillkürlich auch unser Gesicht zu einer Gebärde der Freude oder des Schrecks und der Trauer verziehen. Und es bedarf eines gewissen Grades der Selbstbeherrschung, damit nichts davon in dem augenblicklichen Ausdruck unseres Gesichts zum Vorschein gelange. Wo diese Beherrschung ausbleibt, da entstehen unabwendbar entsprechende Gebärden oder Bewegungen.

Und nun ein Bild anderer Art: Eine Vogelmutter unterweist ihre halbflüggen Jungen im Flug, sie tut ihnen vor,

*

wie sie es tun sollen. Sie stößt sie vom Neste, weckt damit die Reflexbewegungen der Flügel. Endlich gelingt es. Der Mutter nach fliegt das eine, dann das andere zum nächsten Baum und dann zurück Allmählich gelingen weitere Flüge, der Mutter, dem Vater nach. Immer folgen die Jungen den Alten. Aber da geschieht endlich etwas, was nicht vorhergesehen war. Die Jungen werden der Gesellschaft der Alten überdrüssig. Sie fliegen mit einem Mal auf eigenen Bahnen, entfernen sich von den Eltern, ziehen weit weg, des Rufes der besorgten Alten nicht achtend. Freudig erregt, mit jauchzendem Geschrei durchschneiden sie den Himmelsraum, immer höher und weiter ihre Kreise ziehend. Aus der Nachahmung, aus dem Nachschaffen wurde im Spiel und durch das Spiel eigenes Schaffen.

Und da wir beim Flug sind, noch ein letztes Bild: Aus der Puppe entschlüpft der Falter. Er ist allein. Seine Mutter lebt längst nicht mehr. Wer wird ihn lehren, seine Flügel zu gebrauchen? Da, siehe! Er bewegt sie dennoch, ein und das andere Mal. Sie tragen ihn. Er taumelt wohl anfangs von Blatt zu Blatt. Bald aber wird er seiner Kraft inne, immer weiter wagt er sich durch die Luft, bis er frei flatternd von Blume zu Blume gaukelt, seines kurzen Lebens sich freuend. Wer hat es ihm eingegeben? Vielleicht doch die tote Mutter? Es ist das Können der Art, das in ihm siegreich wiederaufgelebt ist.

Was sahen wir nun in dieser zweiten Gruppe von Beispielen? Wir sahen, daß sowohl Kind als Mann, sowohl Mensch als Tier einen unwiderstehlichen instinktmäßigen Trieb haben, das Gesehene, das Gehörte, das Wahrgenommene nachzumachen, nachzuahmen. Es ist der Nachahmungstrieb, der hier wirksam erscheint.

Und ferner geht Folgendes aus unseren, wenn auch schematisch zusammengestellten, so doch unzweifelhaft richtigen Beispielen hervor: Wir sind unter Umständen geneigt, über das „Einstimmen“ hinaus uns z. B. der Freude hinzugeben, uns auch ein andermal der Trauer zu ergeben. Eine Art Beharrungsgesetz treibt uns dazu, weiter zu gehen. Einmal ins Schwingen versetzt, sind wir ferne davon innezuhalten, sondern treiben weiter, aus anderen, aus eigenen Quellen immer neuen Antrieb schöpfend. Der Nachahmungstrieb hat uns die erste Lust eingegeben, die weitere gibt uns der Trieb sich auszule-

ben. Und so mächtig kann er werden, daß kein Einhalten dann möglich wird. Dieses wichtige Moment wollen wir uns vorläufig merken.

Endlich sahen wir, daß es auch eine Nachahmung gibt ganz ohne Vorbild, ohne irgendwelches Muster, das entsprechende Impulse auslösen könnte. Der Falter schlägt die Flügel, ohne dazu durch ein Bild eines solchen Schlages angeregt zu werden, ganz aus sich heraus. Das Gedächtnis der Art wirkt in ihm und die Kraft, die Geschicklichkeit der Art. Diese allein sind es hier, die zu Bewegungen treiben.

3. Das Erleben immer lustvoll.

Verknüpfen wir nun diese beiden Reihen von Tatsachen, so ergibt sich folgende Gedankenkette:

Was im Leben gleichgiltig oder neutral ist, ja auch das, was im Leben Unlust oder Schmerz weckt, dies kann zur Quelle der Lust werden. Es geschieht dies, wenn es uns in seinem Spiegelbilde erscheint. Andererseits beherrscht unser ganzes Leben der Nachahmungstrieb. Über die Wirkung dieses Triebes hinaus treibt uns der Betätigungs- und Schaffenstrieb zu eigener Ausgestaltung des ursprünglich als Nachahmung Begonnenen. Dieser Trieb wirkt ganz selbstständig dort, wo die Nachahmung aufhört und insbesondere dort, wo das Vorbild nicht sichtbar, sondern in der dunklen Erinnerung der Art enthalten ist.

Es liegt am Tag, daß die zweite Reihe der Tatsachen die erste zum Teil erklärt. Sie erklärt, wie wir dazu kommen, Spiegelungen zu schaffen, sie erklärt zum Teil, wie diese Spiegelungen, geschaffen, zur Quelle der Lust werden. Der Nachahmungstrieb verbunden mit dem Schaffenstrieb ist der Urheber der Spiegelung und der Freude an ihrer Schaffung, der Nachahmungstrieb verbunden mit dem Betätigungs- und Erlebensstrieb läßt uns Freude fühlen am Geschaffenen. Die Triebe arbeiten hier Hand in Hand. Wir werden getrieben, das Wahrgenommene, Gefühlte, Erlebte nachzuschaffen. Unzweifelhaft werden wir auch gedrängt, das Wahrgenommene, Gefühlte und Erlebte im Spiegelbilde noch einmal wahrzunehmen, noch einmal zu fühlen und zu erleben.

Dennoch ist damit immer noch die Hauptsache nicht erklärt. Der Nachahmungs- und Schaffenstrieb einerseits und

die Freude am Erleben andererseits erklären uns vorläufig nur die Tatsache, daß das Nachschaffen und das Nacherleben freuen können gleich dem ersten Erleben und unter der Bedingung, daß eben dieses lustvoll war. Denn, wenn es beim ersten Erleben unlustvoll wäre, warum würde ich gerade dieses Unlustvolle nachschaffen und welche Freude könnte ich insbesondere an dem Nacherleben eines Unlustvollen finden?

Hier müssen wir folgende Erwägungen einschalten. Wir haben soeben unter anderen auch vom Betätigungstrieb gesprochen. Nennen wir ihn allgemeiner: Lebensbetätigungstrieb. Wir haben ihn als wirksam angenommen und mußten es tun, da ohne ihn kein Leben denkbar ist. Der Möglichkeit einer Lebensbetätigung muß auch ein Trieb zur Lebensbetätigung entsprechen, so wie jeder Kraft der Trieb sie auszulösen entspricht. Habe ich die Möglichkeit nur, etwas Schmerzvolles zu ertragen, tötet mich dieser Schmerz nicht sofort, sobald er mich gefaßt hat, so muß ich auch Kraft dazu haben, eine Kraft, die sonst nur latent ist, die im Erleben des Schmerzes in Tätigkeit tritt. Einer Kraft aber entspricht ein Trieb. Habe ich also Kraft, den Schmerz zu ertragen, so muß ich auch den Trieb dazu haben. Es ist der Lebenstrieb, der hier als Kampftrieb auftritt. Das Leben hat den Trieb, für seinen Bestand auch zu kämpfen. Es tut dies nicht nur dann, wenn es sich tätig wehrt, sondern auch, wenn es und indem es dem feindlichen Angriff widersteht. Auch der „passive“ Widerstand ist im Grunde ein „aktiver“, insofern er Widerstand ist. So wie ein vom Sturm gebogener, ihm aber dennoch dadurch eben trotztender Baum in diesem Widerstand seine Kraft erprobt. Dieser Trieb also, der Lebens- Kampf- und Widerstandstrieb ist es, der jedem Erlebnis, auch dem schmerzvollen ein Element der Lust beimischt. Denn das Auslösen eines Triebes ist immer lustvoll. Sohin ist nicht nur jedes Tun, jedes Fühlen, Wollen, Wahrnehmen, sondern auch jedes Erleiden an sich lustvoll.

Denn das Leiden ist eben die Antwort des Lebenstriebes auf etwas, was das Leben bedroht. Dieses etwas bedroht auch den Lebenstrieb, deswegen ist es auch ein Leiden. Es ist sohin das Leiden lustvoll als Betätigung des Lebenstriebes, unlustvoll als Leiden, d. i. eine schmerzliche Antwort auf etwas dem Lebenstrieb Feindliches¹⁾.

¹⁾ Eine merkwürdige Stelle aus Otto Ludwigs Heiterethei sei hier angeführt: „Der Mann kämpft mit dem Unglücke. Das drohende sucht er

Es können nun diese beiden Elemente verschiedenartig gemischt sein. Sie können in verschiedener absoluter Stärke auftreten und in verschiedenem Stärkeverhältnis zu einander. Je nach dem gegenseitigen Verhältnis und der absoluten Intensität haben wir dann die verschiedensten Arten und Abstufungen des Leidens von der Unannehmlichkeit oder Kränkung bis zum tiefsten Schmerz oder Verzweiflung.

Und sehr oft geschieht es, daß das Moment der Lust überwiegt. So, wenn ich mich an einer Erniedrigung zu desto stärkerem Selbstgefühl aufrichte, oder durch vorübergehende Kränkung, Unbill oder Mißerfolg zu desto ausdauernderem Kampf und Streben durchkämpfe. Oder durch schwere Schicksalsschläge zu einer geläuterten höheren Lebensanschauung erhebe. Zwar kann man annehmen, daß in allen diesen Fällen das Leiden im Augenblicke, wo der lustvolle Folgezustand der Aufrichtung, Stählung oder Erhebung eintritt, zum Teil schon überwunden ist.

Aber erstens ist dann das Leiden eben nur zum Teil überwunden und dann darf man die Sache nicht so auffassen, als ob erst nach teilweiser oder gänzlicher Überwindung des Leidens jene lustvollen Zustände einträten, sondern so, daß die Lust noch während des Ringens um die Vorherrschaft da war und nach dem Siege nur sozusagen an die Oberfläche des Bewusstseins gelangte.

Wie dem auch sei, sicher ist es, daß unbeschadet des sonstigen Kräfteverhältnisses die absolute Stärke der Lust desto größer ist, je größer die absolute Stärke des Leidens. Eine geringfügige Sache kann nicht die Quelle größeren Leidens sein, aber auch nicht größerer Lust in seiner Überwindung. Je größer aber der Schmerz, je tiefer die Seele durch ihn aufgewühlt wird, desto größer und tiefer muß auch die Lust sein, die in dieser Aufwühlung enthalten ist. Und anderseits je stärker in mir der Lebenstrieb ist, desto größer und tiefer

abzuwehren, das vorhandene auszugleichen, und wo er es nicht vermag, unterliegt er ihm. Das Weib, wenn es nicht ausweichen kann, bezwingt das Unglück innerlich durch die sinnliche Erleichterung im Jammer; es bezwingt das Unglück, indem es dasselbe genießt". (Cit. nach d. Ausg. des bibliogr. Instituts Leipzig S. 92.). Hinzugefügt kann werden, daß nicht nur das Weib allein, sondern der Mensch unter Umständen das Unglück derart genießen und bezwingen kann.

wird in mir unter gleichen Umständen — und wenn die Ursache nur nicht zu gering ist — der Schmerz und die ihm entspringende Freude sein. Ein starker Mensch wird schwerer vom Schmerz ergriffen und überwältigt werden, er wird ihn aber um so tiefer fühlen, ein schwacher wird leichter ergriffen werden, wird ihn aber nicht so tief fühlen, ein stumpfer endlich wird ihn gar nicht fühlen. So entspricht der größeren Lebenskraft größere Unlust, aber auch größere Lust, und dementsprechend auch ein größeres Bedürfnis nach einer solchen Lust und Unlust. Denn, daß dieses Bedürfnis besteht, dürfte nach dem Gesagten keinem Zweifel unterliegen.

Dieses Bedürfnis kann übermächtig werden. Es kann zur Verzerrung des Lebenstriebes ausarten. Dann haben wir jene krankhafte Lust am Leiden, die in mannigfacher Gestalt als Hang zur Selbstpeinigung auftritt.

4. Das Moment der Freiheit vom Zwang des Lebens.

Nehmen wir nun den Fall an, daß jemand im Glauben, in seinen innersten Lebensinteressen bedroht zu sein, von Angst und Qual gefoltert wird und nun unverhofft erfährt, daß seine Voraussetzungen irrig waren, daß er in Wirklichkeit nichts zu befahren habe. Er wird dann die intensivste Freude erleben. Es ist das Gefühl der Erlösung, das ihn da überkommt.

Abgesehen von diesem Gefühl, zusammengesetzt aus dem Formalgefühl der Erleichterung und dem Inhaltgefühl positiver Freude, — denn das Innwerden des Irrtums gleicht einem freudigen Ereignis—tritt da noch ein merkwürdiges Lustgefühl auf. Es ist die lustgefärbte Erinnerung an die überstandene Qual. Wenn statt der Aufklärung eine jähe glückliche Wendung eintritt, ist die Erinnerung ebenfalls lustgefärbt. Ebenso, wenn die überstandenen Fährnisse in der Vergangenheit weit zurückliegen. Anders hingegen ist es, wenn man sich allmählich eine Besserung der Verhältnisse erkämpfte. Was ist es nun, das jene Erinnerung mit Lust färbt? Unzweifelhaft das Erlebnis an sich. Denn nach dem Gesagten ist jedes Erlebnis, auch das unlustvolle an sich lustvoll. Damit aber das Lustvolle zur Geltung gelange, muß das Erlebnis sozusagen abgelöst werden von den Beziehungen zum wirklichen Leben, abgelöst von allen Folgen für dasselbe, muß real als

seelisches Erlebnis, irreal, bezogen auf unser wirkliches Leben werden.

So ist es in der Erinnerung eines Erlebnisses wenn es — wie in den beiden angeführten Fällen der Aufklärung oder der plötzlichen Wendung — in sich das Moment der Irrealität besitzt, so ist es, wenn das Erlebnis zeitlich weit zurückliegt. So ist es endlich im Traumerlebnis. Wer viel geträumt hat, der weiß es, daß ein jeder Traum an sich lustvoll ist, mag er seinem Inhalte nach noch so schrecklich sein. Rein tritt dieses Lustvolle auf, wenn man einen soeben erlebten Traum in Gedanken an sich vorüberziehen läßt.

Sonach sind wir an einem neuen Aussichtspunkte angelangt. Damit das Erlebnis an sich, als Erlebnis, unabhängig von seiner sonstigen Wertqualität, lustvoll sei, muß es in irgend einer Weise losgelöst sein von den engen Beziehungen zur Wirklichkeit, d. i., es muß den Charakter der Irrealität tragen. Zwei Momente sind also hier ins Auge zu fassen. Das des Erlebnisses und das der Losgelöstheit von den Beziehungen zur Wirklichkeit oder der Irrealität.

Daß der Mensch vom Drange nach dem Erleben beherrscht wird, haben wir schon gesehen und haben diese Tatsache aus dem Lebensbetätigungstrieb abgeleitet. Daß dieser Drang uns in mannigfachster Gestalt auf Schritt und Tritt begegnet, dies lehrt uns die flüchtigste Umschau unter den Erscheinungen des täglichen Lebens. Die Erlebnissucht ist es, die auf der Straße bei dem leisesten Anlaß eine gaffende Menge hervorzaukert. Sie ist es, die bei politischen oder sonstigen Massendemonstrationen das große Publikum schafft, das mit Kind und Kegel trotz drohendster Gefahr sich überall dort einfindet, wo etwas geschehen ist oder soll, d. i. dort, wo es etwas zu erleben gibt. Sie läßt den braven Spießbürger sowohl wie den Gelehrten, den Snob wie den erholungsbedürftigen Mann angestrongter Arbeit auf Reisen gehen. Wie sie den Weltbummler von einem Ende der Erde zum anderen wandern läßt, so gibt sie auch jenen unerschrockenen, stahlharten Männern, die vom Forscher- und Entdeckungsdrang getrieben, tollkühne Entdeckungsfahrten unternehmen, die schnellende Kraft und unerschütterliche Ausdauer, welche sie in den Stand setzt, den unglaublichsten Beschwerden und tausendfältigsten Gefahren, der sengenden

Sonne und dem tötlichen Hauch der Tropen wie der grimmi- gen Kälte und der trostlosen Öde der Polargegenden trotzig die Stirne zu bieten. Sie ist es, die Männer von fürstlichem Rang ihre Würde ablegen und auf der Suche nach Abenteu- ern unerkannt unters Volk gehen läßt. Sie beseelte in gleichem Maße den fahrenden Ritter wie den von Stadt zu Stadt zie- henden Handwerksburschen des Mittelalters.

Daß aber in allen angeführten Fällen auch das Mo- ment der Irrealität enthalten ist, läßt sich nicht leugnen. Nicht nur das Neue, das Ungewohnte, das Unbekannte, das Großartige, denen doch auch in einem gewissen Sinne Irrealität anhaftet, sondern vor allem das von der un- mittelbaren Beziehung zu unserem sonstigen Le- ben Losgelöste ist es, das hier in Betracht kommen muß. Wenn ein Westeuropäer sich in Smyrna oder Kairo, ein Deut- scher in Frankreich, ein Engländer in Deutschland befindet, so wird ihm freilich, abgesehen von der fremden Sprache, ne- ben manchem Gewohnten, auch Ungewohntes begegnen, aber nicht nur dieses, sondern in eben demselben Maße auch jenes wird ihn angenehm anregen, wird ihm lustvolle Ein- drücke zurücklassen. Und deswegen wird auch der Deutsche in Deutschland, der Engländer in England, wenn er sich an- ders nur in einer fremden Stadt, in einer ihm fremden Um- gebung befindet, ungefähr dieselben angenehmen Gefühle er- leben. Denn das, was wir zu Hause sehen, wird sofort ein an- deres, sobald es uns in der Fremde begegnet.

Und es ist nicht nur die Muße, die alle diese, selbst die kleinsten und alltäglichsten Erlebnisse lustvoll färbt. Auch ein solcher, dem es nie an Muße ermangelt, wird dieselben Freu- den erleben. Auch für ihn, wie für alle die anderen, die wirk- lich ausruhen, wird — wenn er nur sonst für Eindrücke emp- fänglich ist — dieses Leben in der Fremde oder unter fremden Verhältnissen eine Art ununterbrochenen Festes sein. Wobei noch zu erwähnen ist, daß bei jenen anderen die Muße als sol- che auch ein Moment der Losgelöstheit von den Banden des täglichen Lebens enthält, und zwar ein sehr bedeutendes. Wie ja auch die Lust an der Abwechslung, die ebenfalls hier mit- spielt, etwas davon enthält. Jedes Neuartige enthält das Moment der Losgelöstheit vom Zusammenhang mit dem übrigen Leben.

Im Traume nun treten die beiden genannten Momente besonders stark und in gleicher Stärke auf: das Moment des Erlebens und das Moment der Losgelöstheit vom Zusammenhange mit dem sonstigen Leben. Ich entsinne mich eines Traumes, der hiefür besonders bezeichnend ist. Ich erinnere mich auch insbesondere der Gefühle, die mich noch eine Zeitlang nach dem Traume anwaldenten. Ich erlebte in jenem Traume ungefähr Folgendes. Es schien mir, daß ich in einem irgendwie fremden Lande irgend eine nicht näher bestimmte, jedenfalls geachtete Stellung seit einer Reihe von Jahren einnahm. Ich pflegte auch Umgang mit Gerichtspersonen und lachte heimlich darüber, daß sie keine Ahnung hatten von dem Verbrechen, das ich am Gewissen trug. Es war ein Mord, begangen in längst verflossenen Tagen. Ein Mord, von dem die Erinnerung längst erloschen war, dessen Früchte ich aber in aller Gemächlichkeit und Ruhe genoß. Was mich dabei quälte, war die Frage, ob auf irgend welche unerwartete Art die Sache nicht doch ans Tageslicht kommen könnte. Und es gewährte mir mitten in der Angst besondere Genugtuung, daß ich mir nach genauer Erwägung zuletzt doch sagen konnte, dies sei unmöglich, alle Spur sei unauffindbar, sei vertiglt, kein Zeuge könnte aufleben, um sich mir entgegenzustellen. Dies freute mich, wie gesagt, sehr. Ich konnte mich aber dennoch nicht von der Besorgnis befreien, daß ein Tag kommen könnte, wo ich mich vielleicht selbst verraten werde.

Ich fragte mich, ob ich ein Recht hatte, unter solchen Umständen mit anderen über Tugend und Verdienste zu sprechen und was mich erwarten konnte im Falle, daß man mir auf die Spur käme. Der Tod doch allenfalls nicht, dachte ich, aber Entehrung, Verlust der Stellung und Freiheit. Und dabei also wiederum Aussicht auf einen erneuten vollständigen Wechsel der Lebensverhältnisse. Ich beschloß daneben, mich unter allen Umständen unbeirrt zu verteidigen, alles entschieden zu leugnen, in welchem Vorsatz mich ein dunkles Bewusstsein bestärkte, daß mir nichts bewiesen werden könnte, denn — im Grunde genommen war ich mir irgendwie heimlich bewußt, daß ich in Wahrheit unschuldig sei und nur der Schein sich gegen mich zu wenden drohe. Und unter dieser beginnenden traumhaften Verkehrung des Motivs bin ich erwacht. Es scheint mir, daß ich mich eine Weile, zwischen Träumen und Wachen

schwebend, mit dem Erlebten beschäftigte, endlich wiederum einschlief. Am Tage jedoch und einige Zeit nachher konnte ich eines seltsamen Zustandes nicht los werden. Während ich das Erlebte mit dem doppelten Lustgefühl der Befreiung und der Freude am Erlebnis in der Erinnerung noch einmal durchlebte, schien es mir zwischenhindurch, daß dies kein rechter Traum war, sondern ein Stück eines anderen Lebens insofern wenigstens, als der Traum mit einer Reihe verblaßter Traumerlebnisse im Zusammenhang stehen müsse, die, zu einander gehörend, eine Art zweiten Lebens bilden. Ich wußte über diese Erlebnisse nichts, es schien mir aber durchaus, daß solche irgendwie und irgendwann vorgekommen sein müssen — vielleicht als dumpfe Erinnerung an ein wirkliches anderes Leben.

Ich erwog allen Ernstes die Möglichkeit eines solchen Doppellebens. Das Wichtigste aber ist, daß ich bei diesem Gedanken gerade das intensivste Lustgefühl hatte. Ich freute mich an diesem Zerfallen meiner Person in zwei Personen, in die wirkliche und in jene des Traumes, deren Schicksale so fremdartig waren und die hinwiederum in zwei Personen gespalten war, in die eines ordentlichen, aber mir fremden Mannes und in die eines geheimen Verbrechers. Es ist klar, daß uns hier nicht die durch einen besonders intensiven Traum hervorgerufene Affizierung des Ichbewusstseins interessieren kann, sondern das erwähnte Lustgefühl. Es ist die Freude an der Doppelgängerei. Es ist dieselbe Lust, die in dem Lustgefühl eines Herrschers enthalten ist, der im schlichten Kleide des Bürgers unter das Volk geht, in dem Lustgefühl des Reisenden, der, seinen sonstigen bürgerlichen Menschen zu Hause lassend, sich unter Fremden herumtreibt.

Das Motiv der Doppelgängerei war auch seit jeher sehr beliebt in der romantischen Literatur aller Zeiten und Völker. Der Leser freut sich dabei, indem er sich in das Erleben des Helden einfühlt, an zwei Dingen: an der eingefühlten Verdoppelung der Persönlichkeit, also an der Erweiterung der Erlebnissphäre und an dem Gefühl der Unverantwortlichkeit, also der Losgelöstheit vom Dasemszwange der anderen Person des Helden.

Ich will noch zu allerletzt das Motiv umkehren und daran erinnern, daß es im Leben oft schwere Augenblicke gibt,

wo man sich wünscht, es wäre doch das eben Erlebte nur ein Traum gewesen, ein schwerer Traum, aus dem man in Freiheit erwachen möchte.

5. Bei lustvollen und neutralen Erlebnissen.

Fragen wir nun erstens, was diese Losgelöstheit bei Erlebnissen bedeutet, die in Bezug auf ihren inhaltlichen Lustwert positiv oder wenigstens neutral sind, d. i. bei an sich angenehmen oder gleichgiltigen Erlebnissen, so muß geantwortet werden, daß sie, wie die schon erwähnte Muße, eine Vorbedingung des reinen ungetrübten Genusses ist. Gleichzeitig aber eine Anforderung zum Genusse. Denn, wenn etwas losgelöst ist von jedweden Bezug auf mein Wohlergehen, so kann ich es ungetrückt auf mich wirken lassen. Ich stehe ihm frei gegenüber und gebe mich seiner Wirkung ungeteilt hin, erlebe es ganz, voll und rein, und dieses reine Erleben ist lustvoll an und für sich, unabhängig von dem sonstigen Lustwert, der dem betreffenden Erlebnis eigentümlich ist, dahingegen vor allem abhängig von der Stärke meiner Hingabe. Wiewohl natürlich der dem Erlebnis inhaltlich eigentümliche Lustwert auch mitbestimmend ist. So z. B. beim Naturgenuß.

Die Freude am Schauen und Wahrnehmen, das, wie oben erwähnt, ebenfalls Erleben ist, sie ist es, die uns beim Anblick der Natur erfreut. Das Moment der Freiheit ist dabei jedoch ebenfalls hervorragend wirksam. „Man hat oft darauf aufmerksam gemacht, daß die Schönheit der Natur nicht auf jeden in gleichem Maße wirke, daß sie auf einen und denselben Menschen nicht immer den gleichen Eindruck mache. Der Bauer, welcher das Feld bestellt, der müde Wanderer im Gebirge, der Soldat während eines anstrengenden Marsches, der Jäger oder der Wilderer bei der Jagd, sie haben weniger Sinn für die Schönheit der Natur, die sie umgibt, als der Tourist. Ja, man behauptet sogar, daß er zuweilen ganz fehle. Freilich wird der Bauer, welcher in seiner harten Arbeit aufgehen muß, kaum ein Auge für die Schönheit des Bildes haben, das sich vor ihm entfaltet, sicher spielt auch die Abstumpfung dabei mit. Daß er kein Gefühl für die Schönheit der Natur hätte, darf aber nicht behauptet werden. Eher hat er keine Zeit dafür, keine Muße, keinen freien Kopf. Mehr jedoch werden wir vom Jäger lernen. Dieser hat oder kann Sinn für die Naturschönheit haben, er hat ihn meist

so weit, daß ihr Genuß den wesentlichsten Bestandteil der Freude an der Jagd ausmacht. Er kann sich ihm jedoch nicht immer voll hingeben, denn er jagt doch. Und nun können wir fragen: Wann erfreut sich der Jäger voll der Naturschönheit? Wenn die Jagd seine Aufmerksamkeit nicht ganz in Anspruch nimmt, also z. B. während er auf dem Anstand wartet.

Wir können es auch anders ausdrücken: Wenn der Jäger frei ist, dann erfreut er sich der Natur. Und ebenso der Soldat, wenn er ruht, oder wenn er die Beschwerden des Marsches momentan vergißt. Und der Bauer erfreut sich vielleicht deshalb am wenigsten von ihnen der Natur, weil er am wenigsten frei ist von der Qual und Mühe des Tagewerkes. Allgemeiner gefaßt, der Mensch muß sich frei fühlen, frei von Beschwerde, von Kummer oder Sorge, frei von jedem anderweitigen Interesse endlich, dann wird er sich erst an der Schönheit der Natur erfreuen. Dies trifft beim Touristen meist zu. Insofern es nicht geschieht, entsteht ein gemischtes Gefühl, oder es kommt zu keinem Genuß“.

Beim Naturgenuß sind es jedenfalls die Qualitäten des angeschauten Objekts, welche hauptsächlich den Lustwert bestimmen. Ebenso beim Genuß des Formalschönen. Deswegen geben wir uns der Täuschung hin, daß diese Qualitäten einzig und allein die Erreger des Lustgefühls sind, welches das Gefühl der Losgelöstheit oder der Freiheit vom Zwange des Lebens und die Muße nur steigern. Wer sich aber ganz innig dem Naturgenuß hingibt, wird bald inne werden, daß die Intensität dieses Genusses dennoch gewissermaßen unabhängig ist von der Eigenart der betrachteten Natur. Nur Stümper im Genießen des Naturschönen müssen durchaus aufdringlich auffordernde Schönheit aufsuchen, um sich zu ergötzen. Für den wahren Naturfreund werden die bescheidenen Reize eines unansehnlichen Bächleins vielleicht nicht minder anziehend sein, als der Anblick des berühmtesten Wasserfalls. Und unter Umständen gibt es kein so reizloses Stück Natur, das einen Naturfreund nicht erfreuen könnte. Freilich wird eine grobartig wilde Gebirgslandschaft, eine düster tragische Heide oder die überwältigende Macht des Urwalds anders wirken als eine unbedeutende Ebene oder ein einfaches Wäldchen. Bei jenen Naturgenüssen treten jedoch zusammengesetzte lust- und unlustvolle Gefühle auf: das Gefühl des Erhabenen, des Tragi-

sehen und des Überwältigenden und das Erlebnis ist daher von einer solchen Macht, daß sich mit seiner Stärke die des einfachen Naturgenusses nicht vergleichen läßt¹⁾. Und wir haben es ja oben gesagt, daß die absolute Stärke des Erlebnisses für die Lust an demselben vor allem entscheidend ist.

6. Bei unlustvollen Erlebnissen.

Wenden wir uns nun der Betrachtung des unlustvollen Erlebnisses zu. Daß hier die oben erwähnte Losgelöstheit Grundbedingung der Lust ist, ist selbstverständlich. Wenn ich in meinen Lebensinteressen wirklich bedroht bin, kann ich mich unmöglich daran freuen. Es ist zwar, wie oben ausgeführt wurde, auch dem schmerzvollen Erlebnis ein Element der Lust beigemischt, diese Lust kann jedoch nicht aufkommen neben dem Schmerz. Sie wird von ihm gedeckt, sie kommt nicht über die Schwelle des Bewusstseins.

Anders, wenn das Erlebnis losgelöst ist vom Zusammenhange mit meinen Lebensinteressen. Wir stehen ihm frei gegenüber, genießen es unbefangen und rein und da erst tritt das Lustvolle des schmerzlichen Erlebnisses zum vollen Durchbruch. Wo aber kann dies im Leben eintreten?

Es ist klar, daß nur dort, wo die Ursache der Unlust nicht uns, sondern andere Leute betrifft. Hier müssen wir die Geltung eines oben gegebenen Beispiels einschränken. Ich meine das Beispiel jenes Mannes, der die Stätte eines tragischen Falles mit heimlichem Grauen und Angst flieht und ins Theater eilt, um der Aufführung beizuwohnen, in der etwas Ähnliches vorgeführt wird.

Es schien aus ihm hervorzugehen, daß der Mensch immer das Anschauen eines traurigen oder schrecklichen wirklichen Ereignisses meidet und gleichzeitig den Schein eines solchen mit Verlangen aufsucht. In dieser Fassung wäre der Satz unrichtig. Denn nicht immer geschieht dies. Nicht alle Menschen fliehen das Unglück, wenn sie ihm im wirklichen Leben begegnen. Vielen Menschen ist nur eigenes Unglück Quelle der Unlust. Das fremde zieht

¹⁾ Der Genuß steigert sich hier auch vom beschaulichen zum extatischen (vgl. unten.).

sie als Schauspiel mächtig an. Der Hang, gräßlichen, blutigen Schauspielen beizuwohnen, ist dem Menschen angeboren. Nicht nur im alten Rom der Kaiser, nicht nur bei den Spaniern aus der Zeit der Inquisition, sondern jetzt noch und überall ist der Geschmack des Pöbels verschiedenster Art blutrünstig. Wie lechzt nicht das Publikum nach aufregenden Gerichtsverhandlungen, nach dem Anblick von Hinrichtungen!

Dies ist aus dem Obigen leicht erklärlich. Die Einfühlung ist bei solchen Schauspielen stark genug, um das intensivste Unlustgefühl zu erregen, nicht stark genug, um Mitleid zu wecken. Es ist eine ästhetische Einfühlung, nicht auch ethisches Mitfühlen. Der rohe Pöbel begreift das fremde Unglück, kann sich aber nicht dazu aufschwingen, den Schmerz und das Unglück des Nächsten in gewissem Maße auch als seines aufzufassen. So ist es denn losgelöst von seiner Wirklichkeit. Es ist für ihn nicht viel mehr als der „Schein“, als ein Schauspiel. Die Lust am Erlebnis tritt rein oder gemischt mit der einfachen Nervenkitzelung auf.

Wir sehen, wie sich da, je nach dem Grade der geistigen und ethischen Kultur des Genießenden die Grenze dieser Losgelöstheit verschiebt. Wo für den gemeinen oder rohen Mann noch die dem „Scheine“ gleiche Losgelöstheit ist, da ist für den Kulturmenschen Zwang der Wirklichkeit. Ihm ist Unglück des Nächsten mehr als ein schreckliches oder gräßliches Schauspiel, es ist zum Teil sein eigenes Unglück, weil er am Wohl und Wehe des Nächsten selbst beim höchsten Grade der Selbstliebe einen gewissen Anteil nimmt, einen Anteil, der bei gesteigerter Nächstenliebe zum wahren Mitleid wird.

So erklären sich die vielfachen Abstufungen der Vorbedingungen ästhetischen Genusses beim Anblick trauriger oder schrecklicher Schauspiele. Den einen stört nicht im mindesten ihre Wirklichkeit, wenn er nur selbst nicht unmittelbar an ihr beteiligt ist, dem anderen wird nicht einmal ihre Vorspiegelung auf der Bühne reinen Genuß gewähren, wenn nicht besondere Bedingungen zutreffen, wenn nicht durch die Verknüpfung der Vorgänge oder durch geeigneten Abschluß für einen versöhnenden oder erhebenden **E n d e i n d r u c k** gesorgt wird. Die einfache Vorführung trauriger Dinge läßt das Gefühl des Tragischen nicht aufkommen, es sei denn, es wäre das Volkeltsche Tragische der erdrückenden Art.

Andererseits führt Schwächlichkeit des Charakters oder Mangel an ästhetischer Schulung zu der üblichen Übertreibung und falschen Auffassung der Forderung eines versöhnenden Abschlusses im Sinne der „gut endenden“ Rührstücke.

So kommen wir denn, indem wir zusammenfassen, zu einem weiteren Aussichtspunkte. Wir sahen, daß wir von einem unwiderstehlichen Drange nach dem Erlebnis beherrscht werden, wir sahen, daß die Lust an diesem Erleben rein hervortritt, wenn es losgelöst ist vom Zusammenhange mit unserem sonstigen Leben, insbesondere mit unseren Lebensinteressen. Vorzüglich aber ist dies der Fall bei inhaltlich unlustvollen Erlebnissen.

In Bezug auf die letzteren muß hiebei gesagt werden, daß sie die Tendenz haben, stärkere Gefühle auszulösen als lustvolle Erlebnisse. Wenn wir noch hinzufügen, daß wir deshalb eben zum Ertragen unlustvoller Gefühle besser ausgerüstet sind, daß unsere Seele sozusagen in höherem Grade auf sie eingestellt ist, so ergibt sich der paradoxe Satz, daß unlustvolle Erlebnisse erwünschter, unendlich lustvoller sind als die lustvollen. Selbstverständlich aber unter der Bedingung ihrer Reinheit, d. i. Losgelöstheit von der unmittelbaren Beziehung auf unser Wohl und Wehe.

7. Kunst ist Hervorbringung des Scheines.

Wo tritt nun dieselbe auf? Wenn wir von den oben besprochenen Ausnahmefällen des Traumes und des völlig mitleidslosen Anschauens fremden Leides absehen, geschieht es nur im Spiegelbilde des Lebens, in der Kunst. In dem Spiegelbilde des Lebens, in dem „Scheine“ der Kunst tritt vor uns das Unlustvolle und seine Quellen, das Unglück und die Vernichtung des Lebens, jedoch losgelöst vom unmittelbaren Zusammenhange mit unserem eigenen Leben und mit demjenigen unserer Mitmenschen, mit denen wir mitfühlen. So genießen wir es in diesem „Scheine“ rein und diese Reinheit des Genusses kann uns für das Unlustvolle nur der „Schein“ des Lebens, nur die Kunst darbieten. Da nun das Unlustvolle ein stärkeres Erlebnis ist als das Lustvolle, weil es unsere Seele mächtiger aufwühlt, so ist leicht zu ersehen, warum die Kunst, abgesehen von anderen Ursachen, das Traurige mit größerer Vorliebe aufsucht als das Heitere.

So sind wir zu unserem Ausgangspunkte gekommen, zu dem Spiel mit dem Leben, zur Kunst. Kunst, haben wir gesagt, ist Hervorbringung des Lebensscheinens oder des Spiegelbildes des Lebens. Das Werk der Kunst, die Hervorbringung des Spiegelbildes entspringt dem Nachahmungstriebe. Der Genuß des Kunstwerkes liegt im Erleben.

Nun ist aber das Erleben fremden Erlebens, also das Miterleben, folglich auch das Miterleben des im Spiegelbilde der Kunst gegebenen fremden Erlebens eine Art Nachahmung. Es beruht auf einem inneren Mitleben, ohne welches das fremde Erleben nicht mein Erleben wird. Hiemit stoßen wir auf den Begriff der Einfühlung. Wie immer man auch den damit gemeinten psychischen Vorgang nennt, ob Einfühlung, ob innere Nachahmung oder inneres Mitleben, er beruht im Wesentlichen darauf, daß mit jeder Wahrnehmung, welcher Art sie auch sei, imitatorische Bewegungsantriebe, Spannungen und Einstellungen in unserem Körper verbunden sind, die in entsprechenden Empfindungen zu einem zusammengesetzten kinästhetischen Bild werden, der „kinästhetischen Nacherzeugung“ (Groos). Diese Antriebe werden in der Folge bei der Wiederkehr ähnlicher Wahrnehmungen zu einem „fühlbaren Streben nach Bewegung“. „Dieses Streben ist unmittelbar an die Wahrnehmung gebunden, unmittelbar in und mit ihr gegeben“. „Ich fühle mich in einem Wahrgenommenen strebend nach Ausführung des Wahrgenommenen“ (Lipps). Hierbei ist zu betonen, daß ich nicht etwa das Gefühl habe, ich, als ich, hätte dieses Streben, sondern das Streben ist, als solches, in mir und ich fühle es als ein Streben eines Fremden in dem Fremden, mit dem ich aber eins bin. Darin besteht die „Einfühlung“, welche die „Innenseite der Nachahmung“ darstellt. Darin besteht aber auch das Erfassen des Wahrgenommenen, ohne welches die Wahrnehmung keinen Gefühlswert hätte, kein Erleben wäre. Ich fühle mich mit dem wahrgenommenen Meere strebend nach unendlicher Ausdehnung, nicht ich bin es aber, der strebt, sondern das Meer, welches dort draußen sich wirklich ausdehnt, mit welchem ich aber doch in der Ergriffenheit der Betrachtung eins bin.

Wir sehen, wie eng miteinander Nachahmung und Miterleben zusammenhängen. Denn was ist Nachahmung? Nichts als ein Nachgeben dem Triebe, dem Streben nach Nacherzeugung.

Diese sind mit der Wahrnehmung verbunden. Wenn ich nun, ihnen nachgebend, etwas hervorbringe, das geeignet ist, dieselben Wahrnehmungen hervorzurufen und dieselben Strebungen auszulösen, so haben wir geflissentliche Nachahmung.

Nicht nur das Erleben fremden Erlebens jedoch beruht auf einem Mittun, auf Nachahmung, sondern das Erleben überhaupt. Beim Erleben von Wahrnehmungen versteht es sich nach dem Gesagten von selbst. Da die Erfahrung an der Ausgestaltung unserer Gefühle, unserer Art des Erlebens, der Weisen der inneren Erregung wesentlichen Anteil hat, da diese Erfahrung zum großen Teile aus früheren Wahrnehmungen, aus früherem Mittun besteht, so kann man sagen, daß ein jedes Erleben, als etwas Zusammengesetztes, auf innerer Nachahmung beruht.

Aus allem dem ergibt sich, daß die Hervorbringung des Scheines in der Kunst und der Genuß des Scheines, d. h. das Kunstschaffen und der Kunstgenuß dieselben Quellen haben. Beim Kunstschaffen folgen wir dem Schaffens- und Spieltriebe, die eine Auswirkung des Nachahmungstrieb sind, wir folgen aber auch dem Erlebenstrieb, denn ein jedes Schaffen wie jedes Sichbetätigen ist ein Erleben und wir genießen den Schein auch in seinem Schaffen. Beim Kunstgenuß folgen wir vorzugsweise dem Erlebenstrieb, jedoch auch dem Schaffens- und Spieltriebe, indem wir nachschaffend unsere Kräfte spielen lassen. Sowohl aber im Erleben wie im Schaffen wirkt der Nachahmungstrieb. Bei der Hervorbringung des Kunstwerkes löst er sich unmittelbar und nach außen wirkend aus. Bei dem Genuß des Kunstwerks wendet er sich nach Innen und bringt das Miterleben oder den Genuß des Miterlebens zu stande.

Dort werden neue Erlebnisse geschaffen, neue Wege des Erlebens gebahnt, hier wird das so Geschaffene Erleben erlebt, die gebahnten Wege werden abgewandelt. Deswegen muß dort, die Intensität des Triebes unendlich stärker sein als hier. Dort ist er schöpferisch zeugend, hier nachschöpferisch empfangend. Der Künstler ist, als solcher, indem er Neues schafft, immer männlich, ob er Mann ist oder Frau. Der Genießende immer ob Mann oder Frau, weiblich.

So stellt sich im allgemeinsten Schema der Unterschied zwischen dem Kunstschaffen und Kunstgenuß dar. Innerhalb dieses Grundunterschiedes gibt es aber tausenderlei Abstufungen. Wir fassen zusammen: Das seelische Erleben an sich, auch

*

das schmerzliche, ja dieses vorzüglich, ist lustvoll. Damit aber dieses Lustvolle rein zu Tage trete, muß das Erlebnis losgelöst sein von jeder Beziehung zum persönlichen Wohlergehen, es muß rein sein, nur seelisches Erlebnis, sonst nichts. Vollständig geschieht das nur im Erlebnis, welches durch das Spiel mit dem Leben, durch die Kunst, d. i. geflissentliche Hervorbringung des Lebensscheines zuwege gebracht wird.

Demselben Triebe, dem Lebens- und Betätigungstriebe in seiner Besonderung als Spieltrieb, als Nachahmungs- und Erlebenstrieb entspringen Kunst und Kunstgenuß. Kunstgenuß ist ein Erleben in vollkommener Reinheit, d. i. frei vom Zwange des Erlebnisses, Kunst ist die Hervorbringung dieses Erlebens im „Schein“. Jener ist Freude am Schein, diese ist Hervorbringung des Scheines.

8. Der »Schein« ist Sinn des Lebens.

Dieser Schein ist keine Wirklichkeit, denn er ist vor allem ihre Verneinung. Zu seinem Wesen gehört Irrealität. Wir haben ihn ein Spiegelbild der Wirklichkeit genannt. Ein Spiegelbild aber in dem Sinne, als sich die Wirklichkeit in ihm spiegelt, nicht wiederholt. Denn Wiederholung ist nach dem Gesagten nie Zweck der Hervorbringung des Scheines. Sie entspringt dem Nachahmungs und Erlebenstrieb, nicht aber dem Wiederholungstrieb. Wiederholung, Nachbildung ist keine Nachahmung, wiederholtes Erleben wäre kein neues Erleben, sondern ein früheres, noch einmal erlebt. Und wenn sich auch das neue Erleben vom früheren insofern unterschiede, daß es z. B. ein Miterleben eines fremden Erlebens wäre, und wenn auch durch die Verwandlung in den Schein und durch die ihm innewohnende Freiheit vom Zwange des Erlebnisses das neue Erlebnis von Grund aus umgewandelt wird, so könnte jedenfalls durch ein Bild, das nichts als reine Wiederholung wäre, dem Schaffens und Spieltriebe nicht genüge getan werden. Und der Schaffens- und Spieltrieb ist die schnellende Kraft, die bei der Hervorbringung des Wirklichkeitsscheines neben dem Erlebenstrieb wirksam ist. Daß dieser Schaffens- und Spieltrieb sich anfangs vorzugsweise in den Bahnen der Nachahmung bewegt, ist aus dem oben Gesagten erklärlich. Ist doch, wie oben angedeutet worden, das ganze psychische Leben mit dem Nachahmen innig verwebt. Aber der Spieltrieb, als sol-

cher, ist es, der über die reine Nachahmung weit hinausführt. Wir erinnern an die oben gegebenen Beispiele des Vogels, der seine eigenen Kreise zieht und des Falters, der ohne Vorbild seine Flügel regt. Auch das Kunstschaffen ist nicht nur ein Folgen dem Nachahmungstriebe, sondern auch seiner Auswirkung, dem Spieltriebe, dem Triebe mit den Kräften zu spielen und diesem mehr als jenem. So wird Neues geschaffen.

Es gibt Künste, wie Musik, Tanz, Architektur, in denen nur die allerursprünglichsten, allereinfachsten Elemente durch die Nachahmung gegeben werden, das Übrige ist Werk des Spieltriebes. Eine neue Welt des Erlebens schafft er, eine Welt des Scheines, die völlig losgelöst ist von der Gebundenheit des Wirklichkeitserlebens. Diese zweite Freiheit, nicht mehr bloß die subjektive des Erlebens, sondern auch die gegenständliche des Schaffens, bedingt eine unermeßliche Bereicherung des Reiches des Erlebens. Auf Leinwand, in Stein können wir gewöhnliche Ackergäule, edle Rassenpferde ebensogut wie den geflügelten Pegasus, wie das gehörnte oder doppelköpfige Roß oder wie den Centauren darstellen und anschauen. Was hindert uns? Aus Elementen der Wirklichkeit, die wir tausend und abertausendmal durcheinandergeworfen, bauen wir eine andere Welt auf: die Welt der Kunst, die Zauber- und Märchenwelt des „Scheins“.

Und doch ist die Welt des „Scheins“ zugleich auch die Welt der reinsten Wahrheit. In ihr entschleiern sich die tiefsten Geheimnisse der Natur, des Leben, alles Seins.

Denn aus dem Erleben, aus dem Miterleben ist die Hervorbringung des „Scheins“ im Nachschaffen des Erlebten geboren. Je intensiver, je innerlicher das Erleben und Miterleben, desto tiefer auch das Erfassen des Erlebten. Aus dieser tiefen Einfühlung, aus dem tiefen Eindringen in die Welt der Wirklichkeit entspringt die „Wahrheit“ ihrer Nachschaffung, des „Scheins“. Der „Schein“ ist Schein und nichts als Schein und muß dennoch innere Wahrheit enthalten, jene Wahrheit, die nicht an den Zufälligkeiten der Einzelercheinung haften bleibt, sondern in den Dingen ist und über den Dingen schwebt. Er ist der „Sinn“ der Wirklichkeit, ihr Zeichen oder Symbol. Er ist auch eine Art Konzentration, Zusammenfassung, Synthese der Wirklichkeitserscheinungen. Doch müssen wir uns versagen, länger bei dieser Frage zu verweilen.

II.

Kontemplative und extatische Kunst.

1. Freude am Schauen und Freude am Spiel.

Der „Schein“ kann nun erstens Schein eines Dinges oder Geschehnisses außerhalb unser sein. Das Kind stellt sich vor, es sehe oder bilde Soldaten, Pferde, Burgen; der Primitive ritzt oder formt in Stein und Holz seine ungefügten Gebilde; der gewandtere Künstler eines Kulturvolkes schwingt sich, indem er das „Stoffliche“ vollkommener zu bewältigen gelernt hat, zu höherer Wirklichkeitstreue und Freiheit auf. Dort wie hier sind es Gebilde, Gestalten, Bilder, die als etwas außerhalb des Betrachtenden sich Befindendes angeschaut werden.

Oder es schart sich eine wegemüde Karawane um eine Quelle, um Rast zu halten, und einer von den Reisegenossen beginnt wunderbare Märchen zu erzählen von verwunschenen Prinzen und engelschönen Prinzessinen, von kristallinen Palästen und verzauberten Rosengärten, von Gold und Edelgestein in unterirdischen Höhlen. Die Schar um ihn her aber hängt gebannt an seinem Munde bis tief in die sternhelle Nacht...

In allen diesen Fällen ist der Genuß ein „beschaulicher“. Er besteht in der Freude am Schauen. Der Genießende schaut Bilder, sei es der unmittelbaren Wahrnehmung, sei es der Phantasie an. Sie sind etwas außerhalb seines Ich Gegebenes. Es herrscht das objektive Prinzip vor.

Zweitens können wir es mit dem Schein eines Vorganges in uns zu tun haben, oder eines Vorganges außerhalb unser, an dem wir aber innerlich so teilnehmen, daß unsere Seele in eine Mitschwingung besonderer Art gerät, eine Mitschwingung, die Selbstvergessenheit enthält. Das Kind weint, lacht, jauchzt, versteckt sich, reitet einen Stecken, spielt Vater, Mutter, Lehrer und Schüler. Der primitive Mensch führt Kriegstänze, Scheinkämpfe auf, schlägt seine Trommel, läßt seinen Gesang, sein Kriegs- und Freudengeschrei erschallen. Der Kulturmensch jauchzt, jodelt, singt, treibt Musik oder mimt.

In allen diesen Fällen ist der Genuß ein „extatischer“. Der Mensch schaut nicht etwas außerhalb seiner sich Befindendes mit kontemplativem Sinn an, sondern er wird von einer Bewegung, einer Art von Taumel ergriffen.

Es schreit aus ihm heraus, sei es Freude, sei es Schmerz. Er ist hingegenommen, hingerissen, sein Inneres ist für die Dauer des Genusses ein anderes, ein verwandeltes. Der Zustand des Genießenden ist ein extatischer. Er ist Erregung oder Hingegenommenheit. Dieser Zustand kommt in der Kunstübung unmittelbar zum Ausdruck, zur „Verlautbarung“ (Lipps I 501.). Der Genießende erfährt im Spiel den Schein einer Verwandlung. Seine Freude ist Freude am Spiel. Es herrscht das subjektive Prinzip vor.

Dieser Gegensatz im Zustande des Genießenden ist tief- und grundgehend. Er gleicht dem Unterschiede zwischen dem Seelenzustande eines zornigen Mannes und demjenigen eines Menschen, der einem zornigen Manne zusieht, ihn beobachtet. Oder dem Unterschiede zwischen dem Seelenzustande eines in einem schwachen Kahne mit den aufgeregtem Wogen Kämpfenden, oder eines vom Ufer aus mit höchster Spannung dem Kampfe beiwohnenden und demjenigen eines Menschen, der teilnahmsvoll einem Berichte über diesen Kampf zuhört

Dieser Unterschied bleibt bestehen, wenn die Dinge in das Gebiet der Kunst versetzt werden, wenn wir also das eine Mal das Bild eines zornigen Mannes betrachten, das andere Mal selbst die Zornigen spielen, wenn wir das eine Mal von Angst und Kampf erzählen hören oder lesen, das andere Mal aber selbst die in Angst und Not ums Leben Kämpfenden spielen, darstellen, oder einer solchen Darstellung beiwohnen.

Das eine Mal ist, wie erwähnt, das Schauen das erste und Bestimmende unseres Seelenzustandes, das andere Mal das Fühlen und Wollen, Hoffen und Bangen. Eigener Zorn und Trotz, eigene Angst und Verzweiflung, Freude und Trauer, Sehnsucht und Schwermut. Eigene Gefühle und Strebungen, eigene Seelenzustände oder solche, die wir als eigene erleben.

Zwei Momente also sind hier für jeden dieser gegensätzlichen Zustände des Genießenden als ausschlaggebend ins Auge zu fassen. Das Moment des Abstandes oder Entfernung für den ersten und der Inwendigkeit oder Nähe für den zweiten. Das Moment der Ruhe oder Verharrung für den ersten und das Moment der Bewegung oder Wandlung für den zweiten.

2. Das Moment des Abstandes und der Ruhe.

Jedes Anschauen oder Schauen besteht in einer Projektion eines Gegenstandes außerhalb unseres Ich. Was wir sehen, empfinden wir als etwas von uns Entferntes. Es ist somit klar, daß alle bildenden- oder Raumkünste: die Plastik, die Malerei und Architektur uns etwas von uns im Raum Entferntes darstellen. Die Einfühlung in ein Gebilde dieser Künste ist nie so geartet, daß ein vollkommenes Aufgehen unseres Ich in dem Wahrgenommenen stattfände, daß wir dieses optisch Wahrgenommene nicht genau im Raume projizierten. Das Moment der Entfernung tritt uns hier also ganz unzweifelhaft entgegen.

Aber auch das der Ruhe. Zwar kann das Bild, die Skulptur, das Bauwerk fraglos Elemente der Bewegung enthalten. Jedoch nicht die Darstellung und das Dargestellte, nicht das sinnlich Gegebene unmittelbar, sondern erst die im Wege der Assoziation erfolgte Einfühlung enthält sie. Und weil dieselbe in ein Verharrendes stattfindet, so kommt auch in sie das Moment der Ruhe hinein. Kurz gefaßt, im Anschauen als solchem sind beide Momente enthalten, das der Entfernung oder des Abstandes und das der Ruhe. Auf der Ausschauung aber beruht das Erfassen und der Genuß der Werke dieser Künste.

Wir kommen nun zu einem Zweige der Poesie, der Epik. Bei unserer Untersuchung müssen wir natürlich absehen von den lyrischen und musischen Elementen, von der auch in der objektiv berichtenden Poesie mitunter, ja häufig vorkommenden „Kundgabe“ oder „Verlautbarung“ (Lipps I., 500 ff¹) unserer Seele durch das Wort, sowie von dessen formalen Ausdruckselementen, der Wirkung durch Rhythmus und Klangfarbe. Die rein beschreibende Poesie ist im Gegensatz zu allen anderen Künsten mittelbare Darstellung. Jene wirken durch unmittelbar Wahrgenommenes, durch das Bild oder Bauwerk, durch Ton und Bewegung oder durch unmittelbare Verwandlung unseres Inneren oder unseres Wesens (mimisches Spiel, Musik, Tanz), diese durch das Wort, den Erreger von Vorstellungen. Die vom Dichter geschaffene oder in der Vorstellung gesehe Welt des „Scheins“ wird nicht in ein sinnlich unmittelbar „Wahrzunehmendes“ gebannt, sondern in das Wort,

¹) Th. Lipps Grundlegung der Ästhetik Hamburg u. Leipzig Leop. Voss. 1903,

dessen sinnliche Wahrnehmung uns zunächst gleichgiltig ist und nur den Zweck hat, in unserer Seele eine vorgestellte Welt des Scheins zu schaffen. Der Schein ist also nicht im Wahrgenommenen, sondern im Vorgestellten enthalten.

Wie ist nun diese Vorstellung im gegebenen Falle beschaffen? Sie ist vor allem ein Bild, d. i. etwas außerhalb unser Projiziertes. Es scheint uns nicht, daß mit uns etwas geschieht oder vorgeht, sondern es scheint uns, daß wir Gegenstände oder Vorgänge sehen. Wenn wir aber etwas sehen oder anschauen, so ist es, wie oben ausgeführt worden, ein Entfern-tes. Hiemit ist das Moment der Entfernung oder Abstandes gegeben.

Häufig, ja, meist fehlt überhaupt eine klare Vorstellung. An deren Stelle tritt der Begriff, in dem Rudimente einer Vorstellung enthalten sind. Dann tritt das Moment der Entfernung in noch höherem Grade auf

Außer dem Abstand im Raume werden wir aber noch einen anderen gewahr. Seit jeher hat man sich gewöhnt, alle Poesie, sohin auch die objektiv berichtende zu den Zeitkünsten oder Künsten des Nacheinander zu zählen. Sie gehört zu ihnen in doppeltem Sinne. Erstens ist ihr Genuß ein zeitlich Vorwärtsschreitendes, zweitens ist ein Geschehen, also ein in der Zeit Bewegtes vorzüglich Gegenstand ihrer Darstellung. Eines ist aber hiebei zu beachten. Die poetische Erzählung berichtet uns zwar von Geschehnissen, jedoch nur von solchen, die schon vorüber sind. Eine Kette von Ereignissen, Vorgängen, Handlungen und Wandlungen zieht an uns vorüber, nicht aber als ein Gegenwärtiges sondern als ein Vergangenes, Abgeschlossenes.

Deswegen bedient sich auch die erzählende Dichtung durchwegs des Zeitwortes in der Vergangenheit. Es heißt immer: „es war“, „er sprach“, „er schwieg“ u. s. w. Untersucht man die seltenen Fälle, wo in der Erzählung das Zeitwort in der Gegenwart vorkommt, so wird man vor allem finden, daß dies immer eine poetische Freiheit ist. Es ist dem Lesenden klar, daß der Dichter die Gegenwart nur an Stelle und in Vertretung der Vergangenheit gesetzt hat. So kann er auch sofort und ohne jeden Übergang zu derselben zurückkehren. Zweitens aber ist die Verwendung der Gegenwart durch besondere Umstände begründet.

Entweder ist es eine Beschreibung oder Darstellung eines Zuständlichen. Dann bedeutet die Gegenwart des Zeitwortes das Verharren oder Andauern oder die Erstreckung im Raume, immer jedoch in der Vergangenheit. Es kommen hier also beide Momente zu besonderer Geltung, das des Abstandes, welches in der Projektion des Bildes außerhalb unser gegeben ist, und das der Ruhe, von dem unten mehr.

Oder es hat die Anwendung der Gegenwart im Zeitwort den Zweck, der Darstellung größere Lebendigkeit zu verleihen, das Nacherleben eines Vergangenen in ein Miterleben eines Gegenwärtigen zu verwandeln. Dann werden also bewußt Elemente extatischer Kunst, von der im Weiteren die Rede sein soll, in beschauliche Kunst gemischt. Das Bewußtsein des Genießenden, daß von Vergangenen berichtet wird, geht aber nicht einen Augenblick lang verloren. Es beherrscht die Gegenwartsdarstellung.

Denken wir uns z. B. einen lebendigen Bericht vom Tode Julius Caesars, in welchem das Zeitwort in der Gegenwart gebraucht wird. Selbst bei der lebendigsten Darstellung würden wir das Bewußtsein nicht verlieren, daß wir Geschehnisse längst vergangener Zeit nacherleben. Und nicht das geschichtliche Wissen um diese Dinge ist es, welches uns von diesem Bewußtsein beherrscht werden läßt, sondern der epische Bericht als solcher. Dagegen kann uns beim Genuß einer dramatischen Darstellung kein besseres Wissen daran hindern, Caesars Tod so zu erleben, als ob er vor unseren Augen gegenwärtig stattfände, und zwar gleichgiltig, ob wir der dramatischen Vorstellung beiwohnen, oder das Drama lesen.

So rückt denn in der Erzählung das Seiende wie das Geschehende außer der Entfernung im Raume noch in den Abstand der Zeit.

Nun zu dem Moment der Ruhe. Dieses ist enthalten in dem alles beherrschenden Bewußtsein der Abgeschlossenheit der Geschehnisse. Nicht nur die einzelnen Vorgänge werden uns als Vergangenes vorgeführt, sondern ihre Gesamtheit als ein Ganzes. So wird der Dichter eines Epos schon in den Eingangszeilen nachdrücklichst hervorheben, daß alles, wovon er zu erzählen gedenkt, längs vorüber, also abgeschlossen ist. So wird der Märchenerzähler mit den Worten: „es war einmal“ beginnen. Und selbst dort, wo wir unzweifelhaft eine Darstel-

lung gegenwärtiger Zustände vor uns haben, wird das Dargestellte sowohl vom Dichter wie vom Leser als ein Vergangenes und Abgeschlossenes gedacht und erlebt. Hievon machen natürlich auch die Romane mit einem nicht in dem Berichte selbst enthaltenen Abschluß der Handlung keine Ausnahme. Denn auch das, was wir uns als nach Abbrechung des Berichts als zu Geschehendes vorzustellen haben, liegt für unser Bewußtsein niemals in der Gegenwart, sondern in der Vergangenheit und wenn dieselbe noch so nahe sein müßte. Ganz im Gegensatz zum Drama, wo wir selbst das Entfernteste als Gegenwärtiges erleben.

Diese Abgeschlossenheit der Vorgänge in ihrer Gesamtheit enthält also, wie gesagt, das Moment der Ruhe. Das Ganze ist, ähnlich wie das Gebilde der Raumkunst nicht ohne Elemente der Bewegung, ja, die Bewegung tritt hier, nicht wie im Bilde, in einem Ergebnis oder Ausdruck, sondern in ihrer vollen Durchführung auf. Dennoch, da sie immer als Vergangenes vorgeführt wird, werden ihre aufeinanderfolgenden Phasen nur als einzelne Glieder einer Kette aufgefaßt, die sich zu einem Gesamtbilde zusammenfügt. Dieses Bild ist aber als Ganzes ein zwar Lebensvolles, aber als Summe von Wandlungen etwas Gegenständliches. Im Gegenständlichen als solchen ist aber nicht mehr Bewegung, sondern Ruhe.

So sehen wir denn, unter diesen Gesichtspunkt gestellt, die Raumkünste und die epische Dichtung in eine Kategorie gebracht, die der beschaulichen Künste, in denen das Anschauen eines von uns Entfernten und in Ruhe Verharrenden oder Abgeschlossenen die Art des Schaffens sowie des Genusses bestimmt. Damit ist nicht gesagt, daß in allen diesen Künsten das Moment der Bewegung nicht in stärkerem oder schwächerem Grade vorkommen könne oder dürfe. Ja, selbst das in der extatischen Hingenommenheit enthaltene Moment der Verinnerlichung wird sich oft genug vorfinden. Aber das in der Anschauung liegende Moment der Absonderung und Entfernung, der Ruhe oder Abgeschlossenheit ist immer so vorherrschend, daß es den Charakter der Kunst bestimmt. Er ist beschaulich oder kontemplativ. Das objektive Prinzip herrscht vor.

3. Das Moment der Innerlichkeit oder Nähe und der Bewegung.

Anders ist es bei den Künsten, die wir, im Gegensatz zu den oben besprochenen, die extatischen nennen, dem Tanz und der Musik, der dramatischen Kunst, mit der Schauspielkunst und anderen dazu gehörigen Künsten und der Lyrik. Aus ihrer Untersuchung wird sich ergeben, daß sie die beiden Momente der Extase, das Moment der Innerlichkeit oder Nähe und das Moment der Bewegung in vollem Maße enthalten.

Wir beginnen mit dem Tanz. Dieser ist mit der Musik innig verwandt. Bewegungsmusik könnte man ihn viel eher nennen als bewegte Plastik. Er enthält die musikalischen Elemente des Rhythmus, des Schwunges (Melodie) und der Harmonie. Er ist der unmittelbare und elementare Ausdruck innerer Erregung, die sich zum verzückten Taumel, zum wild orgiastischen Aufruhr steigern kann.

Besteht nun der Genuß im Tanzen selbst, d. i., ist der Ausübende zugleich der Genießende, dann haben wir darin unzweifelhaft beide Momente der Extase: Bewegung und Innerlichkeit. Wenn ich tanze, gleichgiltig, ob im Einzel- oder Massentanz, so wird nicht nur mein Körper geschwungen, sondern auch meine Seele schwingt mit, meine ganze Person, mein ganzes Ich kommt in Bewegung. Ich werde von einer Erregung, von einem Taumel, oder Aufruhr wie von einem Wirbel ergriffen und die Bewegung des Körpers ist nur die Begleiterscheinung und der Ausdruck der inneren. Dies ist nun das Ursprüngliche und für den Charakter des Genusses Bestimmende.

Es ist nur eine Abart des Genusses, wenn wir lediglich Zuschauer sind. Einen Einfluß auf das Wesen und der Charakter des Genusses kann, wie unten noch des Näheren ausgeführt wird, diese Scheidung des ausübenden Künstlers von dem genießenden Zuschauer nicht haben. Die Einfühlung in die Bewegung eines andern besteht vorzugsweise in der mit motorischen Empfindungen und Gefühlen verbundenen inneren Nachahmung oder im inneren Mittun. Wir fühlen uns mit dem Tänzer, den wir sehen, mittanzend. In seinem Tanz genießen wir nicht so sehr das bewegte Bild, das als solches in letzter Linie in Betracht kommt, sondern die Bewegung. Die Einfüh-

lung in eine Bewegung aber, die im inneren Mittun besteht, enthält neben dem Bewegungsmoment auch das der Innerlichkeit oder Nähe. In der Praxis der Ausübung kommt noch hinzu, daß der Tanz gewöhnlich von Musik begleitet wird, die das Moment der Nähe in noch höherem Grade enthält.

Außerdem ist für den Tanz sowohl wie für die anderen hier zu besprechenden Künste noch Folgendes zu beachten. Indem hier ein Bewegtes, Werdendes, Wechselndes gegenwärtig ist, kommt das in der Gegenwart als solcher enthaltene Moment der unmittelbaren Nähe zur besonderen Geltung. Ganz anders als im Gebilde der Raumkunst, der Plastik, der Malerei und der Architektur. Auch dieses ist gegenwärtig. Indem es aber vor uns als etwas Fertiges dasteht, nicht vor uns wird, ist es zugleich etwas Vergangenes.

So arbeitet auch für den nur angeschauten Tanz sowohl die Verinnerlichung durch die Art der Einfühlung als auch die Nähe des in der Gegenwart Bewegten dem Abstände eines Angeschauten entgegen. Das Moment der Nähe bleibt siegreich bestehen.

In viel höherem Grade kommt dasselbe in der Musik zur Geltung. Sind wir Ausübende und Hörer in einer Person, so ist dies fraglos. Ob wir singen oder spielen, es ist eine Verlautbarung unseres Inneren, unseres Ichs. Hören wir aber fremden Gesang oder fremdes Spiel, so ändert dies nichts an der Sache. Der Schall und Klang wird zwar als etwas von außen Kommendes wahrgenommen, aber nur der Klangerreger wird mit einer gewissen Bestimmtheit nach außen projiziert, das Klangbild selbst lebt mehr in uns als außerhalb unser. So ist es vorzüglich dann, wenn nicht der tönende Gegenstand, sondern die Töne selbst Gegenstand unserer Zuwendung sind, also bei jedem echten Genuß der Musik. So höre ich wohl bei einer Symphonie, daß jetzt die Geigen und jetzt die Flöten oder Trompeten ertönen. In Wirklichkeit weiß ich es aber nur. Was ich höre, das tönt in mir selbst. Und indem es in mir tönt, indem es in mir geigt und pfeift und rauscht und donnert, kommt meine Seele in jenes Schwingen, in jene Erregung und jenen Taumel der Gefühle, in welchen das Wesen des Genusses dieser Kunst besteht. In solchem Schwingen und in solcher Erregung aber ist nicht nur das Moment der Nähe enthalten, sondern auch das der Bewegung.

Die dramatische Kunst ist gleichzeitig Raum- und Zeitkunst. Als Raumkunst gibt sie Bilder, projiziert im Raume. Hier ist jedoch zu unterscheiden. Das Bild im Drama besteht aus zwei Teilen, aus dem bewegten und lebendigen Bild der auftretenden Personen und dem unbewegten Bild des sie umgebenden Raumes. Nur dieses letzte, das Bild der Bühne ist den Gebilden der Raumskünste vergleichbar, die es auch herzustellen helfen

Die Bühne hat nun außer dem technisch praktischen Zweck, das Sehen der Vorgänge und ihres Schauplatzes einer möglichst großen Zuschauermenge zu ermöglichen, im wesentlichen zwei Aufgaben. Sie soll den Schauplatz der Vorgänge darstellen, also, je nach den hiebei verfolgten Absichten, die Wirklichkeitstreue des „Scheines“ in höherem oder geringerem Grade zu erlangen helfen. Sie soll zweitens, so wie der Rahmen des Bildes oder der Sockel der Statue, die Welt des Scheines von der Welt der Wirklichkeit wirksam absondern. In diesem Sinne soll sie das Bewußtsein, daß man es mit einem Scheine zu tun habe, ohne Aufdringlichkeit steigern, andererseits, durch Begleitmotive anregend, das Erlebnis der Handlung vertiefen. Wie die beiden scheinbar entgegengesetzten Aufgaben zu lösen sind, damit sie sich nicht bekämpfen, sondern einander ergänzen, dies ist ein Problem des Stiles, das viele Auffassungen und bei jeder Auffassung im allgemeinen noch mannigfaltige Lösung im besonderen zuläßt. Eins aber darf auf keinen Fall außer Acht gelassen werden, daß nämlich das Bühnenbild nicht zur Hauptsache gemacht werden darf. Ja, nicht einmal als gleichberechtigt neben der Handlung darf es dastehen.

Wie immer man sich auch zur Frage einer Gesamtkunst stellen mag, es kann nie als ihre Aufgabe angesehen werden, die Aufmerksamkeit des Genießenden nach verschiedenen Richtungen zu zerstreuen, sondern es müssen immer die anderen Künste die Wirkung der einen einzigen unterstützen, in deren Gebiet der Inhalt des Kunstwerkes gehört

Im Drama ist, wie schon hier zu betonen ist, die Handlung, das Geschehen Inhalt des Kunstwerkes. Alles andere muß sich daher der Handlung und der Rücksicht auf dieselbe unterordnen. Vollends muß dies in Bezug auf diejenigen Bestandteile der Darstellung gelten, deren Genuß, wie sich noch

im besonderen ergeben soll, einen anderen Charakter aufweist als derjenige eines Vorgangs oder Handlung.

Daß dies in Bezug auf das Bühnenbild stimmt, ist nicht schwer zu beweisen. Wollte man nämlich demselben seine Aufmerksamkeit in höherem Grade zuwenden, so müßte man es eben wie ein Bild betrachten. Dies ist nur möglich, wenn man bei der Betrachtung verweilt. Ein solches Verweilen läßt aber die Handlung nicht zu, die nicht steht, sondern vorwärts drängt. Freilich gibt es auch in der Handlung Augenblicke des Stillstands. Diese haben jedoch eine andere Bestimmung, als uns Muße zu geben, die Bühne zu betrachten. Ihr Vorkommen ist auch keineswegs durch eine etwaige Notwendigkeit, sich der Betrachtung der Bühne hinzugeben, bedingt, sondern durch die Bedürfnisse der Handlung selbst. So werden wir bei näherer Untersuchung finden, daß nicht einmal dann, wenn zufälligerweise bei leerer Bühne ein neues Bühnenbild gegeben wird, unsere Aufmerksamkeit dem Bühnenbilde als solchem gilt, sondern ihm als dem Schauplatz der künftigen Vorgänge.

In anderen Fällen gleitet der Blick einfach an dem Bühnenbild als solchem vorbei und unsere Seele nimmt es sozusagen nur im Fluge mit auf. Das Umgekehrte dagegen kann nicht stattfinden. Wir können uns nicht, der ruhigen Betrachtung des Bildes hingeben, von Zeit zu Zeit der Handlung zuwenden. Denn es entstünden dadurch in dem Folgen der Handlung willkürlich, plan- und zusammenhanglos herbeigeführte Lücken. So ordnet sich die Betrachtung des Bühnenbildes der Zuwendung zur Handlung unter, die eine stete bleiben muß.

Hiemit soll nicht behauptet werden, daß die Freude am Schauen im Drama nicht mit Inhalt des Genusses bilden dürfte. Sie darf aber nicht mit dem Hauptinhalt des Genusses, der Handlung um den Anteil an der Aufmerksamkeit streiten. Sie darf nur, im Hauptinhalt aufgehend, als Begleitinhalt des Genusses auftreten. Geschieht es nicht, beansprucht das Bühnenbild besondere Aufmerksamkeit für sich, dann entsteht ein Widerstreit im Charakter des Genusses, der reine Freude nicht aufkommen läßt, weil er die Aufmerksamkeit zersplittert und schließlich lähmt.

Diese Rücksicht muß sowohl für den Verfasser wie für den Regisseur bestimmend sein für das Maß, in welchem sie dem rein Geschauten Anspruch auf Aufmerksamkeit gestatten sollen, damit sie ihr eigenes Werk nicht schädigen.

Wenn aber dem so ist, wenn der Blick nicht gebannt und zur Ruhe gezwungen werden kann, wenn das Bühnenbild also nicht einmal das Moment der Ruhe zu irgend welcher Bedeutung zu bringen vermag, so kann umsoweniger das im Bilde enthaltene Moment der Projektion oder des Abstandes Einfluß auf den Gesamtcharakter des Genusses gewinnen. Dies ist ohne weiteres klar. Das von uns erfaßte Bild ist nach dem Gesagten nicht aus einem Unbewegten und Bewegten zusammengesetzt, sondern es ist das Bild eines Bewegten, mit einem Unbewegten als Hintergrund und Folie. Das Bewegte also bestimmt den Charakter der Einfühlung sowie des Genusses.

Was nun diesen anlangt, so können wir uns auf das in Bezug auf den Tanz Gesagte berufen. Die Einfühlung in jedes Bewegte enthält auch das Moment der Innerlichkeit oder Nähe.

So haben wir denn gesehen, daß das in einer dramatischen Darstellung uns entgegentretende optische Gesamtbild als solches dem Momente der Entfernung oder des Abstandes ebensowenig geeignet ist Geltung zu verschaffen, als dem Moment der Ruhe. Der völligen Klarheit wegen, haben wir für nötig erachtet, dies festzustellen. Es sei jedoch hier sofort gesagt, daß bei einer dramatischen Darstellung das optische Bild als solches überhaupt nicht vermöchte, seinem besonderen Charakter gemäß, den Gesamtcharakter der Darstellung zu beeinflussen. Selbst wenn es jene beiden Momente kontemplativen Genusses in weit stärkerem Maße enthielte, es könnte den Gesamtcharakter des Genusses und der Darstellung nicht zu einem gemischten machen.

Denn wir erfassen zwar den Inhalt der dramatischen Darstellung durch Gesicht und Gehör vermittels optischer und akustischer Wahrnehmung, weder das Gesehene aber, noch das Gehörte ist es, das diesen Inhalt bildet. Inhalt der dramatischen Darstellung ist, wie oben erwähnt wurde, die Handlung, das Spiel, das Ringen antagonistischer Kräfte, der Anprall widerstreitender Interessen, das Wirbeln und Wogen feindlicher Gefühle und gegensätzlichen Willens. In diesem Spiel

können sowohl optische wie akustische Elemente der Darstellung zeitweise oder ganz ausgeschaltet werden. Es kann entweder das optisch oder das akustisch Wahrgenommene völlig wegfallen, z. B. beim bloßen Vortrag oder auch Lesen des Dramas das eine, bei pantomimischem Spiel das andere. Welche Umwandlung auch sonst durch solche Vereinfachung die Darstellung erfahren mag, ihren Grundcharakter wird sie nicht ändern.

Wenn demnach schon das Äußere der Darstellung, das unmittelbar Wahrgenommene, das Gesehene und das Gehörte an sich vielmehr Momente der Innerlichkeit oder Nähe, als solche des Abstandes enthalten, so muß das in viel höherem Grade vom eigentlichen Inhalt der Darstellung, von dem Spiel, von der Handlung gelten. Das Drama stellt den Schein eines äußeren Vorgangs her, d. i. eines solchen, der außerhalb unser stattfindet, dennoch ist derselbe in Wahrheit und in seinem Wesen ein Geschehen mit uns selbst, es ist unser Handeln, unser Kampf, unser Sieg und Erleiden.

Um in dieser Sache klar zu sehen, müssen wir von den höheren Entwicklungsstadien der dramatischen Kunst eigentümlichen Differenzierung absehen. Von der Sonderung der Kunstschöpfung vom Kunstgenuß und von der weiteren Sonderung innerhalb der Kunstschöpfung in die eigentliche Schöpfung und in die Kunstübung.

Das Ursprüngliche war, wie wir uns denken müssen und wie es auch die Geschichte eines jeden Dramas bestätigt, der Improvisator. Und zwar nicht einer, sondern eine Mehrzahl von solchen. Eine Schar tat sich zusammen und die sollte etwas spielen nicht allein für andere, sondern auch für sich. Noch heute weisen diesen Charakter die Spiele der Primitiven auf, welcher Art sie auch seien, sowie die Spiele der Kinder.

Allmählich vollzog sich die Scheidung. Nicht jedermann war in gleichem Maße veranlagt und geeignet, am Spiele — auch am primitivsten — teilzunehmen. Bei Spielen, die aus Tanz, Gesang, au. Kampf oder Kriegsübungen bestanden, konnten schon der physischen Beschaffenheit halber nicht alle in gleicher Weise mittun. Weiber, Greise, Kinder und Schwache mußten sich fern halten. So sonderte sich die Masse von selbst in Agierende und Zuschauer.

Bei den griechischen Spielen können wir den Differenzierungsprozeß genauer verfolgen. Aus dem Chore trat der Chorführer heraus und dann erfolgte die weitere Scheidung in Schauspieler und Chor. Man hat den Chor den „idealen Zuhörer“ genannt. Mit Recht und mit Unrecht. Denn Zuhörer oder Zuschauer ist er nicht, da er ja mitspielt. Doch aber ist ein großer Unterschied in der Intensität des Spieles oder der Verwandlung durch den Schein zwischen dem Helden und dem Chor. Es ist ein Unterschied zwischen dem Betroffensein des Prometheus und dem der Okeaniden, oder zwischen demjenigen des Ödipus und dem vom Volke Thebens. Der durch den „Schein“ dargestellte Zustand des Chores entspricht demjenigen des zufälligen Zeugen eines Ereignisses, von dem wir oben gesagt haben, daß er vom Mitgefühl gehindert wird, in völliger Losgelöstheit oder Freiheit sich dem Genuß des Erlebens hinzugeben. Natürlich ist es, wie erwähnt, nur ein „Schein“ oder ein Spiel eines solchen Zustandes.

Jedenfalls ist es eine sonderbare Mischung von Nähe und Ferne. Die Nähe herbeigeführt durch Einfühlung und Mitgefühl, Ferne durch das Nichtbetroffensein vom Schicksal des Helden. Und es ist eine vielleicht zufällige, jedoch nicht bedeutungslose Fügung, daß der antike Chor meist Menschen darstellt, die indirekt vom Schicksal der Helden mitbetroffen sind. So ist es auch nur die konsequente Durchführung dieses Prinzips, nicht aber dessen Verletzung oder Aufhebung, wenn Schiller den Chor in zwei Teile getrennt hat, in zwei Gruppen, die einander bekämpfen, also vom Wirbel des Kampfes direkt fortgerissen werden. Ich habe auch schon einmal darauf aufmerksam gemacht, daß Personen von der Art des Kent im „König Lear“ in diesem Sinne ebenfalls als eine Art Chor betrachtet werden können.

Und ebenso wie ursprünglich die ganze am Spiele teilnehmende Schar (also die Spielenden und die Zuschauenden) eins war in dem schwärmenden Mittun, so blieb noch, nachdem die Gruppe der Spielenden, in Schauspieler und Chor sich weiter sondernd, den eigentlichen Zuschauer weit hinter sich ließ, in diesem letzten, und auch in dem gegenwärtigen von der Loge aus dem Spiele skeptischen und scheinbar kühlen Sinns folgenden Zuschauer noch etwas von jenem schwärmenden Geist, von jener Mitgenommenheit, Mitergriffenheit zu-

rück, die den Seelenzustand des ehemaligen mitspielenden Zuschauers kennzeichnete.

Und darin liegt das Moment der Innerlichkeit oder Nähe. Denn im Genuß des Dramas ist diese Mitergriffenheit Haupterlebnis, es ist das Erlebnis eines Mitspielenden. Wir sehen zwar und hören an, was außerhalb unser dort auf der Bühne vorgeht, in Wirklichkeit verhält es sich aber so, daß wir nicht anschauen und anhören, sondern es unmittelbar erleben, indem wir innerlich mitspielen. Es ist ein seltsames Mitspielen, denn wir spielen gleichzeitig die Rollen aller Partner. Ein solches Spiel ist aber wohl möglich, denn die Personen des Dramas lösen sich ja meist im Spiele ab. Wir fühlen uns also nacheinander in das Spiel verschiedener Personen ein.

Wo dies aber unmöglich erscheint, wo wir uns zeitweise wenigstens in ein Zusammenspiel mehrerer Personen gleichzeitig einfühlen müssen, da wird sich auch ergeben, daß wir sozusagen vom interessierenden Standpunkte einer der auftretenden Personen am Zusammenspiel teilnehmen. Wenn ich z. B. der Drosselung der Desdemona beiwohne, so werde ich trotz alles Mitgefühls mit der Desdemona zeitweise nur die Gefühle Otellos erleben, was mich nicht hindert, sofort hinüberspringend die Gefühle der in Angst aufschreienden Desdemona zu erleben.

Eine solche Scheidung unseres Ich in mehrere, von verschiedenen Gefühlen und Willensantrieben getragene Ich's ist an sich ganz gut möglich. Ich habe seinerzeit in meiner Analyse des Monologs auf solche Zustände aufmerksam gemacht¹⁾.

Erwähnt sei hier nochmals die Nähe der Zeit. Was im Drama geschieht, das geht im Gegensatz zur berichtenden Erzählung wirklich als etwas Gegenwärtiges vor, ist auch in Bezug auf die Zeit nahe.

Da das Drama selbst als Bild ein Bewegtes ist, da sein Inhalt in Kampf und Bewegung besteht, an denen wir durch unser Mitun, durch unsere Hingerissenheit unmittelbar teilnehmen, so ist im Drama unzweifelhaft auch das Moment der Bewegung enthalten, ja es beherrscht durchaus den Genuß.

Wir kommen endlich zur Lyrik. Dieselbe ist im großen und ganzen eine Verlautbarung unserer Gefühle und so enthält

¹⁾ Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama von Sigmund Bytkowski. Hamburg und Leipzig, Leopold Voss, 1908. VI. 3. S. 139 f.

sie wie die Musik das Moment der Nähe in zweifacher Form. Erstens weil es unser Inneres ist, welches spricht, dann weil es immer etwas zeitlich noch Gegenwärtiges, nicht Abgeschlossenes ist, das zur „Verlautbarung“ gelangt. Aber auch das Moment der Bewegung ist in der Lyrik ebenso unzweifelhaft enthalten wie in der Musik. Die Lyrik ist ja die „Verlautbarung“ von Gefühlen, die unser Inneres bewegen und zwar auch dann, wenn sie lediglich Ausdruck einer Stimmung ist. Stimmung ist nicht etwas in dem Sinne Ruhendes, daß es etwas Abgeschlossenes, Vergangenes wäre, sondern sie ist etwas Gegenwärtiges, Schwebendes, in dessen Dauern Bewegung ist.

Somit haben wir für alle vier in dieser Zusammenfassung auf das Vorhandensein des Nähe- und Bewegungsmomentes untersuchten Künste: Tanz, Musik, dramatische Kunst und Lyrik eine bejahende Antwort gefunden. Das Vorhandensein dieser Momente stellt sie vom Standpunkt unserer Betrachtung in eine Reihe, in die der extatischen Künste, in denen der Schein in uns selber verlegt, vorzugsweise in einer inneren Verwandlung, einem Versetztwerden in einen anderen Zustand besteht, in denen das unmittelbare Erregtwerden, die Hingenommenheit, Verzücktheit die Art des Schaffens oder der Darstellung sowie des Genusses bestimmt.

Damit ist wiederum nicht gesagt, daß in diesen Künsten das Moment der Ruhe oder des Abstandes nicht vorkommen dürfe. Im Drama haben wir beide nachgewiesen, auch im Tanze und in der Lyrik kommen sie unzweifelhaft vor, am wenigsten in der Musik, welche die unmittelbare Verlautbarung innerer Bewegung ist. Sie dürfen aber auch dort, wo sie in stärkerem Maße vertreten sind, keinesfalls den Charakter des Kunstgenusses beeinträchtigen und dieser ist ein extatischer oder erregter. Es herrscht in ihm das subjektive Prinzip vor.

III.

Schlußbetrachtung.

Wir haben die Kunst aus dem Nachahmungs- und Schaffenstrieb einerseits und aus dem Erlebensdrang anderseits abgeleitet, wobei wir auf die innere Verwandtschaft dieser Triebe hingewiesen haben. Sohin haben wir die Kunst ein Spiel genannt, Spiel im Sinne einer Übung oder Handlung, eines Schaffens ohne Zwang des Schaffens. Spiel auch im Sinne der Hervorbringung eines „Scheines“. Dieser „Schein“ ist Bild und Traum eines Lebens und sein Genuß, der Kunstgenuß ist ein Erleben in vollkommener Freiheit vom Zwange des Erlebnisses.

Das Erleben kann nun darin bestehen, daß wir etwas an uns und in uns selbst erfahren, daß mit uns selbst etwas vorgeht, oder auch, daß wir ein Fremdes, einen außerhalb unser sich befindenden Gegenstand oder Vorgang anschauen oder erfassen. Somit kann auch der „Schein“ ein Bild sein einer Erfahrung, eines Vorgangs in uns, oder eines Dinges und Vorgangs außerhalb unser. So haben wir zwei Reihen der Künste bekommen: die der kontemplativen, deren Genuß im Schauen, im Erfassen eines Bildes, eines außerhalb sich Befindenden und Verharrenden besteht, und die der extatischen Künste, deren Genuß in einer unmittelbaren Erregung oder Verwandlung unseres Ich besteht.

Sowohl kontemplative als extatische Kunst kann Affekte hervorrufen. Jene tut es aber mittelbar, indem sie etwas darstellt, das in uns Affekte wachruft, diese unmittelbar, indem sie uns selbst in erregten Zustand versetzt, weil sie uns selbst als erregt, d. i. vom Affekt ergriffen darstellt.

Es ist daraus klar, daß unsere Unterscheidung keine willkürlich künstliche ist, sondern eine aus dem Wesen und Charakter der Darstellung und des Genusses abgeleitete, und daß die Benennung der beiden Arten der Kunst diesen verschiedenen Charakter klar zum Ausdruck bringt. Unsere Einteilung deckt sich zum Teil mit einer anderen, mit der Einteilung in Raum- und Zeitkünste. Die Raumkünste: Plastik, Malerei und Architektur sind gleichzeitig kontemplative Künste. Sie geben uns in Raum Projiziertes, von uns selbst Entferntes, dessen Genuß

im Anschauen besteht. Die Zeitkünste: Tanz und Musik sind gleichzeitig extatische Künste.

Nur die Poesie, die ebenfalls zu den Zeitkünsten gezählt und als eine einzige Kunst angesehen wird, muß aufgeteilt werden. Die epische Poesie muß ausgeschieden und den kontemplativen, den Raumkünsten zugesellt werden und wir haben gesehen, daß sie wirklich etwas im Raum von uns Geschiedenes darstellt, das wir als solches anschauen, ob dieses Augenschaute ein Ding ist oder ein Geschehen, ein Vorgang.

Dahingegen bleiben die beiden anderen Arten der Poesie, die Lyrik und das Drama in der Reihe der Zeitkünste, die sich dann mit derjenigen der extatischen Künste deckt. Wir haben auch gesehen, daß alle extatischen Künste ein in der Zeit, und zwar gegenwärtig, Ablaufendes darstellen.

Somit könnten sich beide Reihensysteme decken, wenn wir den Begriff der Zeit auf die Gegenwart verengern, dagegen den Begriff des Raumes erweiternd auch auf Vorgestelltes und in der Zeit Entferntes erstrecken. Es scheint uns, daß eine solche Verschiebung der Begriffe: Raum und Zeit für das Bedürfnis einer Einteilung der Künste unmittelbaren Gewinn brächte. Denn aus den Ausführungen des zweiten Teils unserer Abhandlung folgt, daß damit auch eine Vertiefung des Einteilungsgrundes stattfände. Die Frage wird nicht mehr lauten, ob das Dargestellte sich als ein Nebeneinander im physisch empirischen Raume erstreckt, sondern, ob es als etwas von uns selbst Entferntes, also außerhalb uns sich befindend, als ein fertiger, verharrender Gegenstand angeschaut wird. Ebenso wird die Frage nicht mehr lauten, ob die Darstellung ein Nacheinander in der Zeit darbietet und das Dargestellte (wie in der Epik) aus einem Nacheinander besteht, (welches übrigens nie ganz rein vorkommen kann), sondern darum, ob Darstellung wie Dargestelltes, als ein gegenwärtig in der Zeit Bewegtes (Werdendes, nicht Fertiges) uns in ihre Bewegung hineinziehen, ob in dieser zeitlich sich abwickelnden Bewegung (zeitlichem Rhythmus im weitesten Sinne) nicht unmittelbar hinreißende Kraft ist. Dann wird der so aufgefaßte Einteilungsgrund nicht wie viele andere in einem äußerlichen Merkmal bestehen, sondern aus dem Wesen und der Eigenart der einzelnen Künste geschöpft werden und die Einteilung den Unterschied in Wesen

und Art zum sichtbaren Ausdruck bringen. Dann eben wird sich jene übliche Einteilung mit der unsrigen decken, die aber den Vorteil bietet, unmittelbarer Ausdruck des erwähnten Unterschiedes zu sein.

Wir glauben, daß wir durch unsere Untersuchung in Wesen und Charakter der Kunst und des Kunstgenusses im allgemeinen eingedrungen, daß wir durch den Nachweis der zwei besonderen Quellen des Kunstschaffens: des Anschauungs- und Erregungsbedürfnisses, zu deren Aufsuchung wir durch die bekannte Einteilung Nietzsches gelangt sind,¹⁾ ein fruchtbringendes Einteilungsprinzip aufgebracht haben. Unsere besonderen Schlüsse daraus in Bezug auf die Eigenart der einzelnen Künste und auf die zulässige Mischung der von uns als wesenverschieden bezeichneten kontemplativen und extatischen Elemente zu ziehen, müssen wir uns für eine demnächst zu veröffentliche Arbeit vorbehalten. Hier können wir nur auf das in unserem Hauptmannbuch und in der vorliegenden Untersuchung Gesagte hinweisen und nachdrücklichst betonen, daß der Charakter eines Kunstwerkes, wie er sich aus dem Hauptinhalt seiner Darstellung ergibt, weder durch unpassende Mischung oder Verbrüderung mehrerer Künste, noch durch Überwuchern fremder Elemente verwischt oder erdrückt werden darf. Bei der Vereinigung mehrerer besonderer Künste zum dramatischen Gesamtkunstwerk muß, wie wir betont haben, diese Rücksicht gewahrt werden, soll der extatische Charakter des dramatischen Kunstwerkes nicht verloren gehen. So haben wir auch die dramatische Kunst als eine besondere Kunst für sich aus der Poesie ausgeschieden und sie ihrem eminent extatischen Grundcharakter gemäß in die extatischen Künste eingereiht²⁾.

¹⁾ Vgl. auch: Hugo Spitzer Apollinische und dionysische Kunst, Ztschr. für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft. Bd. I. 1—4. Heft. Stuttgart Ferd. Enke 1906.

²⁾ Vgl. Hugo Dinger Dramaturgie als Wissenschaft. Leipzig. Veit et Comp. 1905, 2 Bde.

Prof. Dr. K. Twardowski