

# **Helmuth Plessner** **Ausdruck und** **menschliche** **Natur**

**Gesammelte Schriften VII**  
**suhrkamp taschenbuch**  
**wissenschaft**

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 1630

# Helmuth Plessner Gesammelte Schriften

Herausgegeben von  
Günter Dux, Odo Marquard  
und Elisabeth Ströker  
unter Mitwirkung  
von Richard W. Schmidt,  
Angelika Wetterer  
und Michael-Joachim Zemlin

Neben der berühmten Studie zu *Lachen und Weinen* umfaßt dieser Band eine Reihe wichtiger Arbeiten zur ästhetischen Anthropologie und anthropologischen Ästhetik, die Aspekten des menschlichen Ausdrucks, der Mimik des Menschen, aber auch dem Lächeln, der Nachahmung und dem nichtsprachlichen Ausdruck gewidmet sind.

Helmuth Plessner  
Ausdruck und menschliche Natur  
Gesammelte Schriften VII

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

2. Auflage 2016

Erste Auflage 2003

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1630

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1982

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von  
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-29230-3

# Inhaltsübersicht

|                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst<br>seit Renaissance und Reformation (1918) . . . . .             | 7   |
| 2. Über die Möglichkeit einer Ästhetik (1925) . . . . .                                                           | 51  |
| 3. Zur Phänomenologie der Musik (1925) . . . . .                                                                  | 59  |
| 4. Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur<br>Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs (1925) . . . . . | 67  |
| 5. Sensibilité et raison. Contribution à la philosophie<br>de la musique (1936) . . . . .                         | 131 |
| <i>Mit deutscher Zusammenfassung:</i><br>Zur Anthropologie der Musik (1951) . . . . .                             | 184 |
| 6. Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen<br>menschlichen Verhaltens (1941) . . . . .                   | 201 |
| 7. Zur Anthropologie der Nachahmung (1948) . . . . .                                                              | 389 |
| 8. Zur Anthropologie des Schauspielers (1948) . . . . .                                                           | 399 |
| 9. Das Lächeln (1950) . . . . .                                                                                   | 419 |
| 10. Ausdruck und menschliche Existenz (1957) . . . . .                                                            | 435 |
| 11. Der imitatorische Akt (1961) . . . . .                                                                        | 446 |
| 12. Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks (1967) . .                                                        | 459 |
| 13. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines<br>modernen Phänomens (1972) . . . . .                    | 479 |
| Editorische Notiz . . . . .                                                                                       | 493 |



Zur Geschichtsphilosophie  
der bildenden Kunst  
seit Renaissance und Reformation\*  
(1918)

\* Zur Druckgeschichte der Arbeit vgl. unten S. 493 .



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

der paradoxen Synthese nichts anderes wollten, als aus der Kantischen Idee des Primats des Praktischen die Lebenskonsequenz ziehen; ohne zu denken, daß Wahrheit nicht die Entschließungen eines verantwortlichen Wesens bedingen und binden dürfe, sondern umgekehrt die Forderung nach Verantwortlichkeit dasjenige, was als wahr zu gelten für würdig erachtet werden könne, bestimmt, ohne sich der innerlichen Überholtheit der Romantik in ihrer protestantischen und katholischen Prägung von Fichte bis Baader durch die Aufhebung des ontologischen Apriori und die Einsetzung des pragmatischen Apriori klar geworden zu sein, hat sich die Philosophie der letzten Dezennien, und zwar die akademisch-offizielle Philosophie, nicht zu einer grundsätzlichen Umorientierung der Begriffswelt bereit finden lassen. So leiden wir an einer halb und äußerlich, nur der Gesinnung, nicht der Tat nach vollzogenen Ablösung des Begriffssystems von der mathematisch-physikalisch interpretierten Natur, dem ein historisch anmutender Scheininhalt gegeben worden ist. Solange eine Identität zwischen dem historischen Subjekt, dem wesentlichen Menschen, und dem biologischen Objekt der natürlichen Sozietät, die in typischen Stufen und Perioden ihres Daseins Kette durchläuft, offen gelassen, die geschichtliche Welt der Natur nur als ein Gesichtspunkt dem anderen gegenüber, aber in der gleichen Ebene gegenüber gestellt wird, solange haben wir den Rationalismus der allgemein gültigen Wertmaßstäbe zur Beurteilung geschichtlicher Dinge nicht überwunden. Denn was hindert, in der strikten Gegenrichtung gegen die naturwissenschaftliche Gesetzeswelt eine geschichtswissenschaftliche Normenwelt aus purer Vernunft herzustellen, die, auch wenn sie nicht aus seienden, sondern aus seinwollenden Wertformen, nicht aus Gattungseinheiten, sondern aus Lebensmöglichkeiten besteht, doch immerhin besteht und in ihrem Bestand für ewig vorhanden zur Geltung bereit liegt? Wo ein starres System endlicher und begrenzter Struktur in ein für allemal festgelegter Richtung die Prinzipien geschichtlichen Denkens hergeben soll, da hilft auch nicht die Offenheit, wie Rickert will, Offenheit an den Rändern des Systems, Netzform der Kontur gegen das strömende Kommen der Ereignisse, da hilft nur die prinzipiell ewige Offen-

heit *zum* System selbst, das in seiner Totalität ewig neu aus der Selbstvernichtung und Selbstwiedererzeugung der Maßstäbe zu gewinnen und – zu verlieren ist. Das Grundgesetz aller Geschichtsschreibung ist, sich selber ausschalten zu können, um zu erfahren, wie es wirklich war; aus dieser Forderung müssen die Konsequenzen auf die Philosophie und Theorie der Wissenschaft selber endlich gezogen werden; der *mos geometricus*, auch in seiner Wertmaske, der aufklärerisch-sokratische Glaube an Stetigkeit und ein für allemal gesicherte Gegebenheit (oder Aufgegebenheit) des theoretischen Ideenkreises muß zuerst in der Lehre von den Grundrichtungen geisteswissenschaftlicher Begriffsbildung verschwinden. Wenn es die *conditio sine qua non* aller reinlichen Geschichtswissenschaft ist, ihre eigenen Lebenspositionen und Voraussetzungen auszulöschen, damit die Objektivität des Vergangenen fleckenlos in das Bewußtsein treten kann, so liegt hier der Ansatzpunkt zu einer Umgestaltung der traditionellen Natur- und Geschichtslogik. Es handelt sich um nicht mehr oder weniger als um eine grundsätzliche Verflüssigung aller theoretischen Bereitschaftsformen, damit der in jedem Gegenwartsverständnis gebrochene und anders gestaltete Strom der Vergangenheit nicht nach vermeintlich zeitunberührten Maßstäben durchgemessen wird; diese Elastizität in Bildung sich wandelnder Kategorien schafft die echte Permeabilität des Systems für das historische Leben in seiner Unersetzlichkeit. Indem im Akt der Konstruktion oder des Apriori die Sach' auf Nichts gestellt wird, kommt sie auf dem eruptiven Boden des Zeitalters in fruchtbare Berührung mit dem Ganzen des Lebens. Eucken hat zu einer Zeit, da der werttheoretische Rationalismus in Blüte stand, durch eine gewisse Umkehrung des Hegelschen Philosophierens eine derartige Bildung von Grundgesetzen für historische Begriffe in seiner noologischen Methode versucht. Aber das Geistesleben als die sich durchsetzende Einheitsbewegung, als der ewig schaffende Weltgeist und Ort des Sinns geschichtlicher Einzeldinge ist trotz irrationaler Charakterisierung eine dem Sein oder der Geltung nach überzeitlich angesetzte Richtungsgröße; die historisch bedingte Reichweite der Geltung aufgestellter Normen wird von dem oberen Gesamtgeschehen des pro-

zedierenden Geistesleben rationalistisch bemessen; es kommt zur Annahme eines absolut feststellbaren Stellenwerts geschichtlicher Bildung. Troeltsch hat mit Recht darauf hingewiesen<sup>1</sup> (20): »Das ›Geistesleben‹ ist entweder in Wahrheit aus unserem abendländischen Kulturstand abstrahiert und dann kein rational notwendiger Maßstab, wie es doch bei seiner Verwachsenheit mit der Vernunft und dem All beansprucht, oder es ist wirklich rational aus dem Wesen des Geistes hergeleitet, und dann ist es gegenüber der weltweiten Menschheitsgeschichte mit ihren ungeheuren Gegensätzen ebenso hilflos . . . « Daß die weltgeschichtliche Erfahrung trotz aller inneren Zerklüftung »im Element der Wahrheit« erfolgt, wer bürgt uns dafür? Gedankliche Argumentation allein nicht; ein spiritualistischer Positivismus im Sinne Euckens löst das Problem nicht. Hier führt Troeltsch in wahre Tiefe (in der zitierten Abhandlung, die eine Umwälzung für die Logik des historischen, aber höchst bemerkenswerter Weise auch des naturwissenschaftlichen Denkens [37 unten] fordert): Die Bildung der Maßstäbe ist Sache des Glaubens, der schöpferischen Tat, die bei Beobachtung aller Forderungen nach strengster Disziplin und auf Grund größter Eindringlichkeit das Material der Überlieferung unter einen Gesichtspunkt, unter Prinzipien zu bringen wagt, ist ein Wagnis, das den Forscher aus dem Lebensprozeß des Ganzen herausdrängen kann, wenn seine Intuition fruchtlos bleibt. *Das Apriori der Absicht ist nicht zugleich Apriori des Erfolgs*; der Maßstab des Historikers, des Kulturphilosophen für sein unerschöpfliches Material ähnelt dem Projekt des Politikers, der den Staat (in jedem Augenblick ein System irrationaler Bedingtheit) in bestimmter Richtung *weiter* gebracht haben will. In beiden Fällen bei prinzipieller Unkenntnis des Ganzen aller Faktoren prinzipiell geforderte Bereitschaft zu allen Möglichkeiten, in beiden Fällen ein restloses Abschließenmüssen aufgrund wesentlich unvollständiger Orientiertheit; eine Tat, nicht aufgrund von Einsicht in dem Sinne, daß

1 Ernst Troeltsch, *Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge*. Rede zur Kaisergeburtstagsfeier der Berliner Universität. Sonderabdruck aus der Historischen Zeitschrift (herausg. von Frdr. Meinecke u. Fritz Vigener), München (Oldenbourg) 1916.

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

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

Für die Ästhetik ist daraus zu lernen, daß ihre Maßstäbe nur dann die Kraft haben, der geschichtlichen Daseinsart gerecht, innerlich gerecht zu werden, wenn sie individuell gehalten sind; nur das Individuelle, unabgeleitet, in voller Ursprünglichkeit, erwirbt Allgemeingültigkeit – nicht als Form für andere mögliche Inhalte, sondern als Ausdruck der Unersetzlichkeit. Das Allgemeine ist wesentlich konkret, das unecht Allgemeine, abstrakte Gattung und schwebende Relation, hat nur als Mittel des Gedankens, als Spiegelbild der Grammatik zu gelten. Schönheit ist eine Vermittlung des wirklich Schönen und seiner individuellen Kategorien, denen als Ort ihrer (nicht logischen, nicht szientifischen) geschichtsphilosophischen Verwandtschaft der *Stil* zugewiesen ist. In diesem

Sinn gibt es eine Ästhetik des Barock und eine Ästhetik des Empirismus, es gibt stilgebundene Ästhetik, deren Form und Urteilsmaßstäbe in Ursprungseinheit mit den Objekten stehen, ihnen auf den Leib geschrieben sind. Denn die formale Kunsttheorie kann nur das abstrakt sich Gleichbleibende zur Erkenntnis bringen, das in jeder Erscheinung steckt und mit ihr gegeben ist, aber gerade darum und als das dem Menschen und einem vernünftigen Wesen überhaupt Unvermeidliche die Erscheinung nicht *trifft*. Woringer, Wölfflin, um nur die interessantesten zeitgenössischen Vertreter einer alten kunstphilosophischen Tradition zu nennen, die in Schillers Aufteilung in naive und sentimentale Dichtung, in den Romantikern, in Nietzsches Begriffspaar des Dionysischen und Apollinischen berühmte Beispiele hat, versuchen das geschichtlich gebundene Werk aus seiner ursprünglichen Nachbarschaft im Ganzen des Verlaufs in eine natürliche Nachbarschaft zu heben, deren Kriterien formal-systematischen Wesens sind. Sie erhalten nach dieser Gepflogenheit bestimmte Stile und Ausdruckstypen, die im Ganzen der Geschichte wiederholbar einen Stufenbau, ein periodisches System, eine definite Mannigfaltigkeit von so und soviel Darstellungsmöglichkeiten bilden. Stile, d. h. Kunstübungen nach bestimmten zu einem Lehrgebäude zusammenschließbaren Regeln können zu Einem Stil, d. h. einer Ausdrucksart, Ein besonderer Stil im ersten Sinn, beispielsweise die Spätgotik, zu mehreren Stilen der zweiten Auffassung, zu mehreren Kategorien nach dem Prinzip der Dynamis, des Status, der Farbigkeit werden. Stil ist dann ein naturphilosophischer Begriff geworden, ein Bild des Schicksals, kein mögliches Willensziel mehr, auf das man es abgesehen haben kann, keine Norm und Vorschrift. Der Rationalismus, und sei er noch so historisch und in irrationalen Tendenzen versteckt, zerstört die geschichtliche Begrenztheit des Kunstwerks, er hebt die Doppelgesichtigkeit des menschlichen Werks, das Einmalige, Neue der zukunftsbeseeelten Leistung in ihrer Verflechtung mit dem unvermeidlich unwillkürlich Wiederkehrenden der psychophysischen Charakterlage auf. Stil ist eine Kategorie der Geschichtsphilosophie, Stile sind die Probleme einer Geschichtsphilosophie der Kunst.

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

Schließlich ist eine letzte Differenzierung des Stilbegriffes nach den Kunstarten, den einzelnen Künsten vorzunehmen, deren Ausdrucksbereiche in einem nur individuell zu bemessenden Verhältnis den allgemeinen seelischen Möglichkeiten entgegenkommen. Ohnehin, wie schon erwähnt, zu leicht geneigt, das Spezifische beispielsweise einer Malerei in Gemälden früheren oder späteren Datums wiederzufinden, geht man dazu über, in artfremden Künsten ähnliche oder die gleichen Ausdrucksgesetze zu entdecken. So

bemüht sich Strich in der Festschrift für Munker nach dem Wölfflinschen Kategorienmuster in der Literatur des 17. Jahrhunderts einen Barock zu erkennen, der natürlich ganz die Züge des Barocks der bildenden Kunst trägt. Wenn man von dem Originellen des Versuchs, gerade die Wölfflinschen Kategorien im Anwendungsbereich zu erweitern, absieht, das Recht oder sagen wir wenigstens den Anlaß zur Übertragung bildet doch lediglich die Gleichzeitigkeit der Werke. Vom Künstler her gesehen, der von einer Gesellschaft bedingt ihre Moden teilt, tiefer noch aus gleichen unterirdischen Quellen wie diese gespeist wird, hat die Geschichtsschreibung guten Grund, einer überindividuellen Stimmung, einer Luft und Strömung, einem Zeitgeist nachzuspüren und seine allgemeinen Verbindlichkeiten in Einzelformen wiederzuerkennen. Die Tatsache solcher seelischen Gemeinsamkeit, so schwer sie zu eruieren ist, bleibt außer allem Zweifel, und die Beschreibung einer beliebig weit oder eng zu fassenden Epoche hat an ihrer merklichen Macht ein Regulativ. Aber zur Erkenntnis des Stils verhilft sie nicht. Es gibt Gemeinsamkeiten, ein sich den Künsten, ja dem ganzen Leben mitteilender Zeitgeist, aber dieser ist, wo nicht gesellschaftlich bedingte Übereinkunft und Geschmack, Symptom seelisch-natürlicher Kräfte und Gleichgewichte. Es bedarf gerade der Brechung dieses in und zwischen den Menschen lebenden Willens, dieser Neigungen, Gesinnungen und Ideale im Material des Raums, des Steins, des Wortes, der Farbe, des Tons, der Gebärde, es bedarf der begrenzten Gestaltung, damit vom Stil der Sache selbst die Rede sein kann. Erst wo das Zeichen der Überwindung, die Form anzutreffen ist, hat man die Möglichkeit eines Stils, in dem, um es zu wiederholen, ebensoviel bewußte Regel und freiwillige Bindung als unbewußte Eigenart und Bedingtheit niedergelegt sind. Mag man vom Stil des 17. Jahrhunderts reden, so doch nicht in einem Atemzug als von seiner Plastik, Malerei, Literatur und Musik, womöglich seiner Soziologie und Kriegsführung. Das ihnen Gemeinsame reicht wohl aus, um die psychologische Herkunft sich vorzustellen, aber es reicht nicht aus, um die in der Behandlung des Stoffes niedergelegte Stilqualität zu bestimmen. Jeder Stoff, aus dem Gestalten geprägt werden

können, jedes mögliche Darstellungsmaterial und jede mögliche Richtung, in der die Materialien zu kombinieren sind, mit einem Wort die Mittel des Ausdrucks haben ihre durch die inneren Gesetze ihrer Art bedingten eigenen Stile. Man täusche sich nicht – die Einheit zeitgenössischen Wirkens ist eine nur auf dem Umweg der Abstraktion aus zahlreichen Wirkungsergebnissen gewonnene, künstlich zur Konzentration gebrachte Lebensstimmung, aber kein Stil, keine geprägte Form. Die Musik des romantischen Anfangs des 19. Jahrhunderts hat einen anderen Stil bzw. eine andere Ausdruckshöhe *ihrer* eigenen Vergangenheit gegenüber, eine andere Tendenz im Rahmen *ihrer* überhaupt übersehbaren Ausdrucksmöglichkeiten, ein anderes Getragensein vom Willen der Zeit und eine andere Funktion im lebendigen Wirkungszusammenhang des Ganzen als die gleichzeitige Malerei, Architektur, Dichtung, Schauspielerei. Steht hinter den Werken einer Zeit als den Eruptionen tiefster Erregung und Grundstellung des gemeinsamen Bewußtseins auch ein Wille und ein Herz, eine Leidenschaft, die in's einzelne Bedürfnis ausstrahlt, so gewinnt die Tat doch nur den ihr von der Tradition, der geschichtlichen Lage und den Ausdrucksmöglichkeiten des gerade gewählten Stoffgebietes erlaubten Stil. Die reine Grundstimmung muß sich im Übergang zum Werk und Ausdruck für Gesicht und Gehör erst eine Transponierung in das komplizierte Kunstsystem gefallen lassen, für dessen Aufbau die allgemeinen primären Qualitäten des Darstellungsgebietes wie die zeitlichen sekundären seiner geschichtlichen Verbrauchtheit mit verantwortlich sind. Gewiß ist Tasso, ist Logau barock, aber nicht in jener Funktion zur Form ihres Ausdrucksgebietes, der Sprache, in der Bernini und Pöppelmann es sind, Bach oder der offiziell gotisch gewertete Grünewald.

Wenn wir also das Dogma des Einheitsstils einer Zeit damit zerstören, so ist nicht gesagt, daß an seine Stelle eine vollständige Anarchie der Einzelformen, die sich kaum zu Stilen zusammenfassen, treten muß. Die seelische Struktur und damit die allgemeinen Möglichkeiten des Empfindens ändern sich im Vergleich zu dem Formenwechsel des Ausdrucks viel zu langsam. Darum ist die Annahme erlaubt, daß sich der reiche Wechsel der Kunstformen,

zum mindesten einiger Jahrhunderte, auf eine annähernd homogene Ebene von Grundarten der Erlebnismöglichkeit projiziert und also in sich Wesensverwandtschaften besitzen muß. Seelische Stammesverwandtschaft heißt aber Bedeutungsverwandtschaft, die Geste, mit der ich etwas meine, kann sehr verschieden von einer anderen sein, die doch dasselbe dem Empfinden an unaussprechlicher Qualität in Anmutung und Bedeutung sagt. Für große Zeiträume der Geschichte ist der Artreichtum menschlichen Seelenlebens sicherlich als konstant anzusetzen, sodaß die Ursprungsrichtungen früherer Epochen bis zu einem gewissen Grade an unserem eigenen Willens- und Gefühlsleben lebendig gemacht werden können. An die Stelle einer dogmatischen Identifikation unseres Bewußtseins, unseres Geschmacks mit dem vergangener Geschlechter tritt für den Historiker und Kulturphilosophen die *kritische Analogie* beider Größenbezirke. Wie ohne intensivstes Durchleben der Wirkung Rembrandtscher Kunst ihre Stilanalyse unmöglich ist, so darf dieser Zusammenhang nie zur Behauptung einer vollkommenen Kongruenz und Deckung unseres Eindrucks mit den Absichten, dem Maß und der Art jener von Rembrandt gewollten, von seinen Zeitgenossen erlebten Erschütterung behauptet werden.

Auf zwei Grundsätzen erhebt sich also die Ästhetik als eine Geschichtsphilosophie des Kunstwerks oder als Philosophie der Stile: auf dem Grundsatz einer durch die Qualität des Mediums der Darstellung bedingten *Materialgebundenheit* des Stils und zweitens auf der Forderung der *Deutbarkeit* gewisser Stile und Stilgruppen *durch Analogie*. Zieht man in Betracht, daß der Stil als ein historisches Phänomen (oder als der Ort geschichtlicher Kunstkategorien, was im Resultat auf eins hinausläuft), wiewohl wesentlich individuell, eben darum nichts Isoliertes, beliebig in formale Kategorien Auflösbares ist, sondern in der einsinnig gerichteten Reihe geschichtlicher Bildung seine unverlierbare Stelle und Wesensart besitzt, bedenkt man schließlich die damit gegebene Unvergleichbarkeit und Unwiederholbarkeit der Stile im absoluten Sinn, die aber ebenso damit ermöglichte Aufstellung gewisser relativ zu ihrem Stoffgebiet, Ausdruckszweck, ihren Ausdrucksmöglichkeiten und den tatsächlich erreichten psychischen Wirkungen

im Zuschauer ähnlicher oder verwandter »Stile«, dann ergibt sich mit Notwendigkeit, daß jede Kunstübung, wenn sie nur hinreichend selbständig ist, ihre eigene Stilgeschichte hat, die durchaus nicht chronologisch den Stilabläufen anderer Künste parallel geht. Balthasar Neumann z. B. hat, wir haben das nachdrücklich betont, im sogenannten Zeitcharakter Verwandtschaft mit Bach, die psychische Lage, Stellung zur Welt und Gesellschaft ist, so können wir unsere allgemeine Erwartung aus literarischen Dokumenten stützen, im allgemeinen die gleiche, aber das sagt uns, wenn damit auch ein Beitrag zur Erkenntnis der inneren Verfassung im 17. bis 18. Jahrhundert geleistet ist, zur Erkenntnis ihrer Stile nichts. Nun sind die üblichen Stilbezeichnungen und -analysen ganz vorwiegend der bildenden Kunst entnommen und auf deren Entwicklung bezogen; die Charakteristik des Klassizismus, des Romantischen, Barock, Rokoko, Gotik arbeitet wesentlich mit optischen Begriffen.

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