

Die ästhetische Bedeutung des absoluten Quantums.

Von
MAX DESSOIR.

Schon vor etwa zwei Jahren habe ich mich in einem populären Aufsatz „Das Format in der Kunst“ und später in einem Vortrag über die im vorstehenden Thema bezeichnete Frage geäußert. Da Aufsatz wie Vortrag nicht genügend auf Einzelheiten eingehen konnten, scheint mir eine erneute Behandlung an dieser Stelle angemessen zu sein.

I.

Wie alle Wirklichkeit, so ist auch die künstlerische ein undefinierbares Zusammen von qualitativen und quantitativen Bestimmtheiten. Keine Eigenschaft an einem Kunstwerke entbehrt einer Größe oder Stärke, und diese wiederum sind unter allen Umständen an Qualitäten gebunden. Dennoch vermag die wissenschaftliche Abstraktion zu trennen, was tatsächlich für und mit einander da ist. Der Formalismus hat daher seit langer Zeit die Größe- und Stärkeverhältnisse innerhalb von Kunstwerken untersucht. Für diesen Standpunkt liegt die Schönheit im Verhältnis von Teilen oder Formgliedern. Wenn alles Schöne in Form besteht und Form eine zur Einheit irgendwie gesammelte Mannigfaltigkeit bedeutet, so kommt es bloß darauf an, daß die Glieder zueinander in quantitative Beziehung gesetzt sind. Aber das absolute Quantum sowohl der Teile als auch des Ganzen gilt als ästhetisch bedeutungslos. Für diese Auffassung ist, kurz gesagt, 10 : 20 dasselbe wie 1 : 2. Und da wir auch von der Psychologie belehrt werden, daß im Seelenleben überhaupt die Verhältnisse eine entscheidende, die Größen an sich eine geringe Rolle spielen, so neigen wir von vornherein zur entsprechenden ästhetischen Ansicht.

Zum gleichen Urteil drängt die Theorie des schönen Scheins. Gesetzt, wir hätten es in der Kunst mit bloßem Schein zu tun.

Dann ist es offenbar gleichgültig, inwiefern die Masse der Wirklichkeit beibehalten oder abgeändert werden: ob ein Mensch in Naturgröße oder um ein beliebiges kleiner abgebildet, ob ein dramatischer Vorgang in der wirklichen oder in einer verkürzten Zeit vollzogen wird. In jener hohen Lage des Seelischen, in der die Kunst sich bewegt, scheint es schliesslich garnicht mehr auf quantitative Bestimmtheit, sondern nur noch auf Qualität und Wertcharakter anzukommen.

In Wahrheit liegt es nicht so. Schon die Naturgegenstände, die wir als schöne auffassen, sind nach ihrer absoluten Grösse und Intensität festgelegt. Und zwar gilt im Leben das Gattungsmässige als die Norm: alles, was allzu stark nach oben oder unten davon abweicht, pflegt zu mißfallen. Wenn minder empfindliche Betrachter an Riesen und Zwergen eine gewisse Freude haben, so mag es mehr die Lust an der Seltenheit als an der Länge oder Kleinheit sein. Dabei kann aufser Acht bleiben, ob die herrschende Vorstellung von der gattungsmässigen quantitativen Beschaffenheit dem statistischen Durchschnitt gemäss ist oder nicht. Der Schwerpunkt liegt darin, daß ein Quantum als solches für das Eintreten des ästhetischen Genusses erforderlich ist.

Wichtiger und schwieriger scheint mir die Frage: inwiefern kommt bei der künstlerischen Umformung der Wirklichkeit das vom Künstler gewählte Maß oder die von ihm hergestellte Intensität in Betracht? Der Durchschnitt unserer Lebenserfahrungen, der dem Naturschönen zur Stütze dient, versagt hier seinen Dienst. Denn das Bild eines Menschen kann ebenso viele Centimeter wie Meter groß sein. Daß trotzdem diese absolute Grösse des Bildes ihre ästhetische Bedeutung besitzt, wird schon durch die eine Tatsache nahegelegt, daß die Vergrößerung oder Verkleinerung eines Formates bei vollkommen erhaltener Formgleichheit einen verschiedenen ästhetischen Eindruck hervorrufen kann. Man vergleiche ein Kartonbild mit seiner um vieles kleineren Photographie: der Abstand ist erstaunlich. Das Originalbild hat durch seine tatsächlichen Masse eine Wertnuance, die der verkleinernden Wiedergabe — auch der vollkommensten — fehlt. Es gibt ja genug Gemälde, die beliebig gereckt oder beliebig verkürzt werden können. Was aber als Monumentalbild gedacht ist, kann nicht zusammenschrumpfen, was als Miniaturbild geplant ist, nicht ins Große gedehnt werden,

ohne die wesentlichen Momente seines Reizes einzubüßen. In berühmten Domen sind nicht selten Modelle ausgestellt, die zum näheren Studium der Einzelheiten dienen. Der Betrachter empfindet sofort, daß z. B. der Kölner Dom ganz anders wirkt als sein Modell.

Sobald man auf die Bedeutsamkeit solcher allbekannten Erfahrungen aufmerksam geworden ist, bemerkt man auch, daß das Raumverhältnis eines Kunstwerkes zur Umgebung seinen ästhetischen Wert nicht nur aus der Beziehung, sondern auch aus der für sich betrachteten Eigengröße erhält. Freilich erscheint eine Kirche zwischen großen Bauwerken nicht so stattlich wie zwischen niedrigen Häusern; aber auch bei den günstigsten Bedingungen darf sie hinter einem gewissen Maß nicht zurückbleiben, um imponierend zu wirken, und sie darf andererseits — unbeschadet des Umgebungseinflusses — eine obere Grenze nicht überschreiten, damit sie als künstlerische Einheit apperzipierbar bleibt. Wenn ein Bild aus einem kleinen Wohnraum in einen Museumssaal versetzt wird, so kann dieser Wechsel der Umgebung (beispielsweise bei sehr großen Formaten) günstig einwirken. Dennoch ist der objektive Raumverbrauch, der sich ja nicht geändert hat, die Grundlage für den Anteil des Quantums an der ästhetischen Wirkung.

Ähnlich steht es mit einem Bedenken, das sich der Überlegung sehr bald aufdrängt, nämlich daß wir ja vielfach von der absoluten Größe des Kunstwerkes nichts wissen. Ich meine natürlich nicht, daß uns die bestimmten Zahlenwerte unbekannt bleiben, sondern nur, daß wir die Quantität des Ganzen und seiner Teile überhaupt nicht mit Bewußtsein auffassen. Selbst in diesen Fällen braucht sie nicht unwirksam zu sein, was schon daraus hervorgeht, daß sie in der Erinnerung annähernd reproduziert werden kann, obgleich sie bei der Wahrnehmung nicht beachtet worden war. Wenn nun gar die Raumgröße von den gewohnten Mittelwerten abweicht, übt sie eine deutlich zu spürende Wirkung aus. So ist bei Bildern ein allzu kleines Format der Vertiefung meistens hinderlich, vor allem, wenn viele Bilder dieser Art nebeneinander hängen. Noch ehe wir das Bild selber betrachtet haben, erhalten wir durch das Format den Eindruck: es lohne nicht recht. Wir sehen eine ganze Anzahl vor uns und verlieren von vornherein den Mut. Dieses Vorurteil beeinflusst dann den Genuß, sei es im Sinne der Be-

stätigung sei es im Sinne einer erfreulichen Widerlegung, durch die dem Kunstwerk mehr zugeschrieben wird als es durch Inhalt und Ausführung verdient. Eine andere Disposition entsteht aus der Wahrnehmung beträchtlicher Grösse, die der Wahrnehmung des Bildinhaltes voranzugehen pflegt. Eine solche Grösse ist wie ein Alarm: ihm muß das Gemälde durch bedeutsamen Inhalt und großzügige Technik, durch Vermeidung des Kleinlichen, durch derbe Linien und wuchtige Farben entsprechen.¹

Es ist von Kunstkennern darauf hingewiesen worden, daß Verfehlungen in der Wahl des absoluten Quantum innerhalb der verschiedenen Künste eine verschiedene Richtung zeigen. Von Malern wird eher ein zu kleines als ein zu großes Format gewählt, sofern sie das Richtige nicht treffen. Das mag darin seinen Grund haben, daß der Maler der Phantasie des Betrachters zutraut, auch über das gegebene Maß die Bestandteile des Bildes zu dehnen, während er im entgegengesetzten Falle fürchtet, es werde der richtige Abstand verfehlt und daher die Einheit des Kunstwerkes nicht aufgefaßt werden. Wenigstens wäre eine solche Erwägung im durchschnittlichen Verhalten des Publikums hinreichend begründet. Hingegen pflegen Dichter und Musiker sich eher durch Überausdehnung zu versündigen. Selten bleibt ihr Werk hinter dem erforderlichen Maße zurück, oft genug überschreitet es dasselbe und wird dadurch ermüdend.

Diese Beobachtung führt nun bereits zur zweiten Klasse des extensiven Quantum, zur Zeitgrösse, hinüber. Auch in Rücksicht auf sie muß zunächst einmal der ästhetische Tatbestand, wenngleich nur in einigen Grundzügen, aufgenommen werden.

II.

Schon Werke der Raumkunst können ein Moment enthalten, das der Zeitgrösse nahe steht: die Wiederholung. Die einfache Wiederholung findet sich bei allen Mustern, in den meisten dekorativen Gebilden, an Häuserfassaden und Säulenbauten und zwar im Sinne einer quantitativen Verstärkung. An sich wäre die zahlenmäßige Mehrheit des Gleichen für den entwickelten Geschmack ebenso unerträglich wie die plumpen Mittel, die man zur Hervorhebung und Kennzeichnung in Schrift und Druck verwendet, wie das Unterstreichen, Sperren oder gar das ein-

¹ Ich stütze mich hier auf Untersuchungen, die Hr. stud. phil. EVERTH in den von mir geleiteten ästhetischen Übungen angestellt hat.

geklammerte Ausrufungszeichen am Schluß von Zitaten. Indessen dadurch, daß in dem „oft“ eine neue ästhetische Qualität sich andeutet, wird es erträglich. Der Säulenwald ist von der einzelnen Säule eben nicht nur so unterschieden wie $n : 1$. Er hat in seiner gleichförmigen Vielheit etwas Überwältigendes, das der für sich stehenden Säule abgeht. Wenn der Künstler die allgemeine Beschaffenheit eines Gebildes verdeutlichen will, so kann er kein einfacheres Mittel wählen.

Noch deutlicher wird die gleiche didaktische Absicht in der zeitlichen Verwendung der Wiederholung. Uns allen ist der Vorgang aus der Redekunst am vertrautesten. Obwohl ein Redner meist verschiedene Formen wählen dürfte, um den Hörern mehrere Zugangswege zum Verständnis zu öffnen, so kann er doch auch bei besonders gut getroffenen Formulierungen der direkten Wiederholung nicht entraten. Die eindimensionale Beschaffenheit des Zeitverlaufes gibt kein besseres Mittel der Betonung an die Hand als die Wiederholung. Gleichsam auf der Mitte zwischen Raumkunst und Zeitkunst steht das Ballet mit seinen Reihen von gleichen Bewegungen: indem viele dasselbe machen, verliert es zwar an individuellem Reiz, prägt sich aber in seinen großen Zügen dem Auge und dem Gedächtnis besser ein. Die Poesie hat in ringförmigen Gedichten, wo die Schlußworte den Anfang wiederholen, im Refrain u. dergl. eine Technik der Wiederholung ausgebildet; die ältere Musik rechnet ganz wesentlich auf die Freude an der Wiederholung sowohl wenn sie schulgerechte Durchführungen als auch wenn sie Variationen bietet.

Für die Musik kommt ferner die Quantität d. h. die Länge und Kürze der Klänge in Betracht, für die Lyrik einiger Sprachen und Zeiten ebenfalls die Quantität der Silben. Ein älteres Lehrbuch der Poetik glaubt den ästhetischen Wert dieser Zeitgrößen, freilich in ihrem Verhältnis zueinander, folgendermaßen beschreiben zu können: „Wie das Vorausgehen der Kürze vor der Länge dem Vers in der Regel einen andringenden, hinausstürmenden, tatkräftigen Charakter gibt, so erhält der Vers durch die Stellung der Länge vor der Kürze einen mehr nach innen gewandten, reflektierenden Zug. Der Vers beginnt gleichsam mit dem vollen, beruhigten, selbstgewissen Klang und breitet sich aus in einem gemäßigten Hin- und Herwogen.“ (GOTTSCHALL I, 265.) Ganz so einfach liegt es wohl kaum. Aber

da hier nicht der Ort für eine Einzeluntersuchung über diese Fragen ist, so genügt eine beliebige Beschreibung zum Erweis dessen, daß dem quantitierenden Verfahren bestimmte ästhetische Folgen beigelegt werden.

Auch darüber herrscht seit alters Einigkeit, daß quantitative Momente zur Unterscheidung von Kunstformen gebraucht werden können. Innerhalb der kleinsten musikalischen Organismen sondern sich Motiv und Thema hauptsächlich durch die Länge; beim Thema weiterhin Fugenthema und Sonatenthema: das Fugenthema zwei bis vier Takte lang, das Sonatenthema in der Regel eine achttaktige Periode. Die Sonatine zeigt geringere Gesamtdauer als die Sonate, und daher in ihren Teilen ein verkürztes Maß. Alsdann in der Dichtkunst. Die Lyrik, die überhaupt auf kleinere Formen beschränkt ist, gestattet dem Herkommen gemäß der Romanze größere Ausführlichkeit als der Ballade; die Novelle sondert sich u. a. auch durch stärkere Beschränkung von dem Roman. Epigramm und Aphorismus, Skizze und Fragment verdanken ihrer Kürze jene Besonderheit, die mit weiterer Ausdehnung und Vervollständigung schwinden würde. Mit einem Wort: der Einfluß des Quantitätsprinzipes ist unverkennbar.

Wir wenden uns jetzt dem intensiven Quantum zu. Jeder praktische Musiker macht die Erfahrung, daß für gewisse künstlerische Wirkungen eine Macht, sei es des Instrumentes, sei es der Behandlung, notwendig ist. Man denke sich LISZTS *E-Dur-Polonaise* auf dem Spinett gespielt! Auch bei sorgsamster Abstufung im Spiel kommt kein fortissimo heraus, wie es dem Wesen des Stückes gemäß ist: es genügt eben nicht, daß der höchste Grad erreicht werde, der auf einem Spinett zu erzielen ist, sondern eine gewisse absolute Stärke. Wir urteilen nicht ausschließlich nach der Proportion. Es gibt Klavierspieler, deren Anschlag eines klingenden pianissimo unfähig ist. Wenngleich sie nun ihre Wiedergabe eines Stückes so anlegen können, daß alles sorgsam abgeschattiert wird bis hinunter zu der geringsten ihnen möglichen Intensität, so bleibt diese doch noch zu groß. Ausgezeichnete Sänger sind in der Wahl ihrer Lieder beschränkt, weil ihnen gewisse Accente fehlen. Könnte man das Requiem von BERLIOZ auf einer Mundharmonika nachblasen, und zwar so, daß die ganze musikalische Struktur erhalten bliebe, so wäre der Eindruck dennoch ein ganz anderer. Im vierten Satz dieser

Grande Messe des Morts sind neben dem Hauptorchester noch vier kleine Bläser-Orchester verzeichnet; für jenes verlangt der Komponist zwölf Pauken und außerdem noch allerhand Schlaginstrumente; er schreibt für das Streichquartett eine Besetzung von 108 Mann vor, für den Chor verlangt er 70 Soprane, 60 Tenore, 70 Bässe. Dieser ganze Aufwand an Intensität wird nicht umsonst getrieben. Denn die Reduktion auf ein Zehntel der Besetzung würde zwar die Verhältnisse unberührt lassen, aber das absolute (intensive) Quantum so herabsetzen, daß das Werk unkenntlich würde.

Ähnliches beobachten wir im Gebiet der bildenden Künste. Es ist neuerdings gegen die Scheintheorie eingewendet worden, daß in der Architektur und im Kunsthandwerk die realen Eigenschaften des verwendeten Materials eine Bedeutung haben. Das feste, massige Holz der Eiche bestimmt es für schwere Kunstgegenstände; ein Palast muß aus massivem Stoffe, darf nicht aus Pappe hergestellt werden. Also handelt es sich auch hier um ästhetische Quantitäten. Denn die Eigentümlichkeiten von Schwere und Festigkeit sind ja wohl solche des Grades, des intensiven Quantums. Die angezogene Erkenntnis bildet demnach nicht nur einen Einwand gegen den ästhetischen Phänomenalismus, sondern zugleich eine Stütze für die hier vertretene Ansicht.

Freilich können Vertreter einer relativistischen Weltanschauung dabei beharren, daß alle unsere Beispiele schließlic doch auf gegenseitige Beziehungen, mindestens auf eine Beziehung zu den anschaulichen Grenzwerten zurückgeführt werden können. Wer überhaupt nichts Absolutes als erfahrbar anerkennt, wird auch das, was wir absolutes Quantum nannten, in bloße Relativität auflösen. Allein diese Grundauffassung steht nicht zur Diskussion. Nur unter der Voraussetzung, daß der übliche Unterschied beibehalten wird, sprechen wir von einem absoluten Quantum und seiner ästhetischen Bedeutung.

III.

Indem wir von der Aufnahme des Tatbestandes zu seiner Erklärung übergehen, entwickeln wir zunächst einen Gesichtspunkt, den FECHNERS „Vorschule der Ästhetik“ aufgebracht hat. Die inhaltliche Ästhetik bemißt den Rang eines Kunstwerkes vornehmlich nach der Bedeutsamkeit des darin ausge-

sprochenen Inhaltes. Vielleicht darf man dieser Auffassung so weit nachgeben, daß man die Beschaffenheit des mitgeteilten Gegenstandes als nicht gleichgültig für die Gesamtwirkung bezeichnet. Alsdann wird die Forderung aufgestellt werden können, daß die äußere GröÙe des Kunstwerks seiner „inneren GröÙe“ proportional sein müsse in dem Sinne, wie eben etwas äußeres einem inneren entsprechen kann. Wir haben, wie FECHNER sagt, keinen eigentlichen Maßstab, aber ein sehr sicheres durchschnittliches Gefühl dafür, daß bestimmte Vorgänge, Tatsachen, Handlungen eine größere Gewichtigkeit und Mächtigkeit besitzen als andere. Und auf Grund davon erwarten wir bei Kunstwerken, die gewichtige Gegenstände behandeln, eine andere Raum- oder ZeitgröÙe als bei Werken, die mit minderwertigen und nebensächlichen Gegenständen angefüllt sind.

So beurteilen wir es als angemessen, daß der Maler für die Auferstehung oder für die Grablegung ein großes, für eine Genreszene aber ein kleines Format wählt. Es ist, als ob wir eine notwendige Proportionalität empfinden zwischen der sachlichen Bedeutung und der Erscheinungsform. Aus diesem instinktiven Takt erwächst der religiösen Malerei ein schweres Problem. Wie kann das Christuskind als Träger des Heils dargestellt werden, eine kleine Figur den geistigen Mittelpunkt des Gemäldes bilden? Viele Bilder ersten Ranges versagen hier. Ich finde, daß z. B. die „Anbetung der Hirten“ von HUGO VAN DER GOES (Portinari-Altar in den Uffizien zu Florenz) jener Schwierigkeit unterlegen ist. Dagegen wird sie in der „Sixtinischen Madonna“ glänzend überwunden. Der Aufbau des Bildes, die Kraftverteilung, Haltung und Blick des Kindes, das mit seinen wirren Haaren einem Propheten, mit seinem ruhigen Sitz einem Fürsten gleicht — das alles trägt dazu bei; entscheidend jedoch ist, daß die GröÙe des Kindes über die Wirklichkeit hinaus ins Heldenhafte gesteigert ist. RAFFAEL konnte eine unrealistische Vergrößerung vornehmen, weil sie bei dem natürlichen Wunsch des Betrachters, den Erlöser der Menschheit trotz der Kindesgestalt adäquat verkörpert zu sehen, durchaus nicht auffällt.

Überhaupt sollte kirchliche Kunst immer monumental sein. Vom einzelnen abgesehen: Kleines Format ziemt sich eben nicht für weltbewegende Ereignisse. Andererseits wäre es über alle Maßen geschmacklos, wollte jemand einem Stilleben den gleichen

Raumverbrauch zubilligen. Eine Citrone in der Gröfse eines mäfsigen Bierfasses ist absurd. Nicht deshalb, weil sie in Wirklichkeit kleiner ist, sondern weil ihre Bedeutungslosigkeit ein solches Steigern nicht verstattet. Bei plastischen Bildwerken gröfseren Formates sollte daher totes Nebengerät sehr vorsichtig behandelt werden, namentlich wenn die Gefahr vorliegt, daß die gesehene Gröfse in der Auffassung noch übertrieben werden könnte.

Der Parallelismus von äußerer und innerer Gröfse ist durch FECHNER weiterhin aber eingeschränkt worden. In der Tat muß man ihm zugeben, daß die äußere Gröfse eines Kunstwerkes langsamer wächst als die innere — insoweit beides in Bezug auf fortschreitende Veränderung zu vergleichen ist. Gemeint ist folgendes. Wenn man einen glaubensgeschichtlichen Vorgang grösster Wucht neben eine beliebige Schenkszene hält, so ist der Abstand ein unendlicher. Das Format der beiden Bilder aber ist nicht unendlich verschieden. Das eine mag um sehr vieles gröfser sein als das andere; auf keinen Fall aber ist es in dem Mafse gröfser, wie die innere Bedeutung des ersten Bildes die des zweiten übertrifft. Einen Grund dieser Diskrepanz erblicke ich in der Zusammengesetztheit des ästhetischen Objektes, also in dem Umstand, daß die Tragweite des dargestellten Vorwurfes ja nicht lediglich durch den Umfang ausgedrückt wird. Da dem Künstler noch andere Mittel zur Verfügung stehen, durch die er die innere Gröfse verdeutlicht, so braucht die Veränderung der Quantität mit der Veränderung des Gehaltes nicht gleichen Schritt zu halten. Einen zweiten Grund liefert das Prinzip des kleinsten Kraftmafses: innerhalb jedes Kunstwerkes soll nicht mehr Kraft aufgewendet werden, als zur Erreichung des gesetzten Ziels eben notwendig ist. Die geringsten Quanta, die gerade noch zureichen, sind die besten; sie liegen, gemäß der ersten Erklärung, unter der Linie der inneren Gröfse.

Von hier aus hilft nun die Theorie der Einfühlung weiter. Wenn ich selbst eine Bewegung gern ausführe und als erfreulich empfinde, die ihren Zweck mit dem geringsten Kraftaufwand erreicht, so beurteile ich auch assoziativ eine künstlerisch dargestellte Bewegung als schön, sofern sie der gleichen ökonomischen Bedingung genügt. Damit ist schon ausgesprochen, daß das Kunstwerk durch seine Mafse eine Nachbildung unsererseits nicht unmöglich machen darf. Gesetzt, ich versuche mich in

eine Statue hineinzufühlen. Dann lassen sich Figuren von so riesenhafter Ausdehnung denken, daß ich mit ihnen mich innerlich zu verschmelzen nicht mehr im stande bin, und andererseits gibt es so kleine Püppchen, daß ein Mitempfinden, demnach ein reiner künstlerischer Genuß ausgeschlossen ist. Die innere Nachahmung, wie man es genannt hat, kann bei zu großen und bei zu kleinen Mäßen nicht ins Spiel treten. Die vermenschlichende Auffassung ist kraft unserer Organisation an gewisse Grenzwerte gebunden. Obwohl diese Grenzwerte normativ nicht bestimmt werden können, so sind sie doch für die einzelnen Völker und Zeiten mit leidlicher Genauigkeit festgelegt. Auch in Musik und Poesie, natürlich hier als Zeitgrößen. Während BACHS Variationen uns oft zu lang erscheinen, vertragen wir WAGNERS Tonwordramen und MAHLERSche Sinfonien; unsere Väter lasen GUTZKOWS und SUES vielbändige Romane, wir besitzen jetzt eine Depeschenlyrik. Aus dem Zusammenfluß vieler Momente ergibt sich ein geschichtlich wechselndes Maß, innerhalb dessen die Einfühlung am sichersten von statten geht. Die genauere Umgrenzung und Erklärung muß die Ästhetik also der Kunstgeschichte (im weitesten Sinn) überlassen.

Wir blicken noch einmal zurück. Es war zunächst festgestellt worden, daß extensives und intensives Quantum eine künstlerische Bedeutung besitzen. Als einen Grund dafür fanden wir, daß der ästhetisch Genießende ein immanentes Verhältnis von innerer und äußerer Größe verlangt. Die Grenzen sind tatsächlich (wenn auch nicht logisch) festgelegt durch die Beschränktheit der Einfühlung auf gewisse Maße.

Nun ist aber hinzuzufügen, daß auch die künstlerische Formengebung eine Beziehung zur Größe enthält. Beispielsweise ist der vom Zeichner gewählte Grad der Linie nichts Zufälliges. Wenn wir Laien auf einem Oktavblatt einen Kopf zu zeichnen versuchen, so probieren wir verschiedene Strichstärken, bis wir bei zwei oder drei stehen bleiben. Diese Stärken sind natürlich nicht unabhängig von dem Papier, von dem Material, mit dem wir zeichnen, von dem Winkel, den die Hand bildet u. s. w. Aber sie sind doch wesentlich bedingt vom Format und von der künstlerischen Aufgabe. Große Gegenstände und große Flächen erheischen eine eigene Technik. Und zwar ist die Beziehung eine so innige, daß von jedem der drei Faktoren ausgegangen werden kann: es mag die Fläche gegeben sein, etwa wenn es

sich um bildliche Ausfüllung von Wänden handelt, es mag der Gegenstand den Künstler bestimmen oder es kann schliesslich ein technisches Problem zur Wahl des Sujets und des Formates führen. Diese Gegenseitigkeit braucht sich indessen nicht auf die bisher vorausgesetzte einfachste Form zu beschränken. Es findet sich auch das wunderliche Verhältnis, daß absichtliche Verkleinerung den Effekt einer Vergrößerung erzielt. Ein Inserat, das in kleiner Schrift inmitten einer sonst ganz leeren Seite steht, wirkt auffälliger als wenn die ganze Seite zur Anzeige verwendet wird. Man hat die Empfindung von etwas besonders Wichtigem und Kostbarem. Der gleiche Erfolg tritt ein, sobald eine kleine Zeichnung auf ein großes weißes Blatt aufgeklebt oder durch einen übermächtig breiten Rand vom Rahmen getrennt ist. Der Größeneindruck des Bildchens wird mit Absicht verringert und eben dadurch seine Bedeutung für unser Gefühl gesteigert. Offenbar deshalb, weil wir den Raumverbrauch des Ganzen als Maßstab für den Wert des allein künstlerischen Mittelteils unwillkürlich ansetzen. Eine Parallele zu diesem ästhetischen Verfahren bietet auf logischem Gebiet das sog. hypothetische (besser konsekutive) Urteil. Indem es die unentwickelte Aussage des Vordersatzes ins bloß Mögliche hinabdrückt, erhebt es sich in der Verbindung von Vordersatz und Nachsatz zu einer Notwendigkeit strengster Art: der Verzicht auf die Realität der mit „wenn“ eingeleiteten Unbestimmtheit wird durch den Gewinn einer notwendigen Folge belohnt.

Endlich fragen wir, von welcher Art denn die Gefühle sind, die durch bestimmte Größen innerhalb einer ästhetischen Empfänglichkeit hervorgerufen werden. Die Objekte können bekanntlich so groß, so zeitlich ausgedehnt, so stark sein, oder auch in ihrer Quantität so geringfügig sein, daß ein ästhetischer Genuß nicht eintritt. Aus Fällen der ersten Art schöpft die Theorie von den irrealen oder Scheingefühlen ihre Berechtigung, auf Fälle der zweiten Gruppe stützt sich die Behauptung, daß ein Reiz eine gewisse Schwelle übersteigen müsse, um aus der bloßen Merklichkeit in die ästhetische Wertigkeit zu gelangen. Aber Genaues läßt sich nur bei Einzeluntersuchungen und nicht in der Form einer allgemeinen Regel sagen. Denn die Quantität jeder neu eintretenden Vorstellung hängt ja ganz wesentlich ab von der Disposition des Aufnehmenden und von der Vorbereitung, die ihr vorausgegangen ist. Diese beiden Momente

kommen auch für diejenigen Quantitätsunterschiede in Betracht, die noch innerhalb des Feldes der ästhetischen Rezeptivität liegen und mit denen allein wir es hier zu tun haben. Vielleicht aber läßt sich ermitteln, welchen besonderen Charakter ein erhebliches, welchen anderen Charakter ein unerhebliches Quantum dem ästhetischen Gefühl aufzuprägen pflegt, wobei die Erheblichkeit von subjektiver Disposition und von der Vorbereitung im Kunstwerke mit abhängig gedacht wird.

IV.

In EDMUND BURKES Untersuchungen über das Schöne und das Erhabene findet sich ein Kapitel mit der Überschrift: *Beautiful objects small*. Der Gedankengang darin ist folgender. Was uns zuerst an einem Gegenstand auffällt, ist seine Ausdehnung; welche Ausdehnung bei schönen Objekten die Regel ist, kann man aus den für sie üblichen Ausdrücken entnehmen. Nun bezeichnen die meisten Sprachen geliebte Wesen mit Diminutiven, also auch die schönen Objekte. Denn zwischen Bewunderung und Liebe besteht ein Unterschied. „The Sublime, which is the cause of the former, always dwells on great objects, and terrible; the latter on small ones and pleasing; we submit to what we admire, but we love what submits to us; in one case we are forced, in the other we are flattered, into compliance.“ Dieser Satz enthüllt uns den einen Grund für die auffällige Kapitelüberschrift. Da BURKE in der Hauptsache nur zwei ästhetische Kategorien, nämlich das Schöne und das Erhabene, anerkennt, und da das Erhabene zweifellos an besondere Größe geknüpft ist, so gewinnt er durch den Gegensatz jene Bestimmung: *beautiful objects small*. Zweitens hatte er vorher nachzuweisen versucht, daß der Sinn fürs Schöne in einer Lust bestehe, die mit unseren sozialen Trieben, letztlich mit der Geschlechtsliebe zusammenhängt. Folglich kann die Verwendung der Diminutiva zum Ausdruck der Zärtlichkeit einfach auf schöne Gegenstände übertragen werden.

Um zu erkennen, daß der Sachverhalt zusammengesetzter ist, braucht man sich bloß daran zu erinnern, wie oft Diminutiva einem anderen Gefühle dienen, nämlich dem Spott und der Verachtung. Kleines Format gefällt einerseits durch seine Anspruchslosigkeit und weil es dem Betrachter ein Wohlgefühl der Überlegenheit einflößt, es macht aber andererseits auch den Ein-

druck, als ob es nicht ernst genommen zu werden brauchte. Es entstehen also aus der gleichen quantitativen Beschaffenheit des Objekts zwei recht verschiedene Nuancen eines subjektiven Überlegenheitsgefühls. Hieraus erklärt sich, daß an die Kleinheit des Kunstwerkes sowohl das Prädikat des Zierlichen wie das des Komischen geknüpft werden kann; eine dazwischen stehende Kategorie scheint mir die des Niedlichen zu sein. Zierlich heißt etwas ästhetisch Wertvolles, das auf ein geringes Volumen beschränkt ist; komisch wirkt etwas Kleines, nachdem wir an seiner Stelle Großes erwarten mußten. Selbst in der höchsten Sphäre des Humors gibt sich Nichtiges für Wichtiges. Wer die Kleinheit des Großen schildert ohne die GröÙe herabzusetzen, wer den unlogischen Charakter des Lebens darstellt ohne seine Vernünftigkeit zu leugnen, wer ein begrifflich nicht aufzulösendes Zusammen von Quantitätsgefühlen weckt — eben dieser Zauberer ist ein humoristischer Künstler.

Zwar nicht ausschließlich, jedoch ganz wesentlich durch quantifizierende Bestimmungen wandelt Humor sich in Tragik. Die künstlerisch aufgefaßten Disharmonien des Menschendaseins wirken bei geringer Intensität humoristisch, bei energischer Steigerung tragisch: mit dem Grad ändert sich die Qualität. Man kann sich vorstellen, daß die Vorgänge in HAUPTMANN'S „Einsamen Menschen“ auch den Gegenstand eines humoristischen Romans bilden; erst für die gesteigerte Empfindlichkeit solcher „modernen“ Menschen ist einiges, worüber andere mit einem Lächeln hinwegkommen würden, ein lebensgefährdendes Verhängnis. Zwischen Humor und Tragik liegt sozusagen eine Schwelle. Nur indem die Reize eine gewisse Höhe überschreiten, erzielen sie mit Sicherheit eine tragische Wirkung. Dazu dient auch, daß sie nicht allmählich kommen, sondern plötzlich einbrechen. Mit gutem Grund hat die Theorie des Tragischen von alters her Katastrophen d. h. plötzlich und gewaltig auftretende Ereignisse verlangt. Löst man sie in kleinste Bestandteile und lange Zeitreihen auf, so überschreiten sie nur selten die Schwelle des Tragischen.

Am bekanntesten ist der Einfluß der ObjektgröÙe beim Erhabenheitsgefühl. Pyramiden und gotische Dome, Gewitterstürme und wilder Massenaufbruch, Todesverachtung und heroische Leidenschaft erscheinen durch ihr extensives oder intensives Quantum als erhaben. Körperliche sowie geistige GröÙe, die im

Leben imponieren, bewirken in der Kunstform eine genussvolle Erhebung des Aufnehmenden. Auch hier ist das absolute Maß entscheidend. Es genügt nicht, um einen Gegenstand erhaben zu machen, daß er viel größer sei als seine Umgebung, sondern er muß so groß sein, daß er an das Unendliche grenzt; und das ist nur von einer gewissen Quantität ab möglich. Kein Dichter kann dem Leben eines dreijährigen Kindes Erhabenheit verleihen, obwohl es im Verhältnis zum Leben einer Fliege eine außerordentliche Zeitgröße besitzt; ein hundertjähriger Greis jedoch, dessen Alter in die Ewigkeit hinüberzureichen scheint, flößt bei geeigneter künstlerischer Darstellung unbedingte Ehrfurcht ein. Freilich gelten diese Größen nur für die menschliche Auffassung und sind insofern relativ. Indessen, der anthropozentrische Standpunkt war ja der hier von Anfang an eingenommene und festgehaltene. Ebenso gelten sie nur für die Anschauung, nicht für den Begriff. Logisch angesehen bedeuten sie eine Unfähigkeit des Subjektes, scharfe Grenzen zu ziehen, eine Niederlage des Gedankens, dem beim Erhabenen schwindelt. Wo dem Denken Ohnmacht droht, winkt aber der Anschauung ein eigenartiger Genuß.

Wir blicken zurück. Es handelte sich um die Frage, welche besonderen Gefühle an die verschiedenen Quantitäten geknüpft sind. Die Antwort ist enthalten in den Beschreibungen der ästhetischen Kategorien: die Kategorien des Zierlichen und Komischen sind an kleine, die des Tragischen und Erhabenen an große Quanta gebunden, wozu natürlich noch mancherlei qualitative Bestimmungen hinzutreten müssen.

Beschränkt man die Betrachtung auf jene quantitativen Momente, so findet man innerhalb des Kunstgebietes eine Tatsache bestätigt, die seit dem Altertum das philosophische Denken beschäftigt hat. Es ist die Tatsache, daß durch bloße Vermehrung eine neue Qualität entstehen kann, daß ein einziges Weizenkorn, zu fünf anderen hinzugefügt, diesen die Qualität eines „Haufens“ verleiht, die sie vordem nicht besaßen. Zwar kommen auch hier andere Umstände in Betracht (die Dinge müssen nahe und ohne Ordnung beieinander liegen), aber die Hauptsache bleibt doch die Anzahl, die in der Tat durch Hinzufügung eines einzigen Kornes zu einer nicht mehr unmittelbar aufzufassenden werden kann. Der eine Zentimeter, den ich zu neunundneunzig anderen hinzufüge, ist nicht mehr wert als der,

der zu zwanzig anderen hinzutritt, und dennoch schafft er den neuen Begriff des Meters. Aus ähnlichen Beispielen hat HEGEL eine „Knotenlinie von Maßverhältnissen“ abstrahiert. Indem er von den drei Aggregatzuständen des Wassers spricht, bemerkt er: „diese verschiedenen Zustände treten nicht allmählich ein, sondern eben das bloß allmähliche Fortgehen der Temperaturänderung wird durch diese Punkte mit einem Male unterbrochen und gehemmt, und der Eintritt eines anderen Zustandes ist ein Sprung.“ (Wiss. der Logik I, 313.) In unseren Gedankengang würde besser passen die Vergleichung eines Wassertropfens mit dem Meere: jener dasselbe wie dieses und dennoch unfähig einen Sturm zu zeigen. Oder wir könnten mit HEGEL an das Moralische denken: „Es ist ein Mehr oder Weniger, wodurch das Maß des Leichtsinns überschritten wird, und etwas ganz anderes, Verbrechen, hervortritt, wodurch Recht in Unrecht, Tugend in Laster übergeht“ (314).

Mit einem Worte: gewisse Qualitäten hängen ab von Verschiedenheiten der Quantität. Diese Beziehung findet sich auch im Künstlerischen und verleiht daher dem Quantum als solchem seinen Wert. Ein neues Erklärungsprinzip haben wir hiermit freilich nicht gewonnen, sondern — genau betrachtet — nur den abstraktesten Ausdruck für die anfänglich aufgezählten Tatsachen. Immerhin dient es zur Beruhigung, wenn jenes Abhängigkeitsverhältnis als vielfach auch außerhalb der Kunst vorhanden erkannt ist.

Zum Schluß sei eine erkenntnistheoretische Betrachtung angedeutet, die ich in meiner „Ästhetik“ auszuführen beabsichtige. Die Kunst im ganzen erscheint auch mir als etwas qualitativ ganz Eigenartiges. Dennoch wage ich, sie von einer bestimmten Seite her als Intensitätsphänomen aufzufassen. Einerseits nämlich bedeutet sie die Schaffung bloßer Möglichkeiten, die hinter der gegebenen Erfahrungswirklichkeit zurückbleiben, andererseits enthält sie eine anschauliche Notwendigkeit die über alle Realität hinausgeht. Sonach bietet sie Möglichkeit und Notwendigkeit in wundervollem Ausgleich. Bei einem Landschaftsgemälde fragen wir nicht, ob es einem Naturvorbild treulich entspricht, ja wir lassen uns Formen und Farben gefallen, die in der Natur ganz sicher niemals vorkommen. Dafür verlangen wir aber, daß in ihm eine Notwendigkeit sich ausspricht, die mit solcher Deutlichkeit in den zufälligen Erscheinungen der Er-

fahrungswelt nicht vorkommt. Künstlerische Idealisierung besteht sowohl im Hinabtauchen ins Mögliche als auch im Hinaufsteigen zum Unbedingten. Nun ist jedes bloß Mögliche im Verhältnis zum Seienden eine Intensitätsherabsetzung, jedes Notwendige eine Intensitätssteigerung. Die Möglichkeit ist schwächer, die Notwendigkeit stärker als die Wirklichkeit. Indem die Kunst nach beiden Modalitätsrichtungen hin sich vom schlechthin Seienden abhebt, kann sie als ein Intensitätsphänomen betrachtet werden.

(Eingegangen am 3. März 1903.)
