

problem aller kulturwissenschaftlichen Betrachtung. Wie die Malerei und Plastik bestimmte feste Haltungen, Stellungen, Gesten des menschlichen Körpers dazu benützt, um seelisches Dasein und seelische Bewegtheit sichtbar werden zu lassen, so besteht auch in allen anderen Gebieten der Kultur die Aufgabe immer wieder darin, in dieser Weise Bewegung und Ruhe, Geschehen und Dauer miteinander zu verknüpfen und das eine als Darstellungsmittel für das andere zu brauchen. Sprachliche und künstlerische Formen müssen, wenn sie „allgemein mitteilbar“ sein, wenn sie die Brücke zwischen verschiedenen Subjekten schlagen sollen, eine innere Festigkeit und Konsistenz besitzen. Aber sie müssen zugleich wandlungsfähig sein; denn jeder Gebrauch der Formen schließt, da er in verschiedenen Individuen vor sich geht, schon eine gewisse Modifikation ein und wäre ohne sie nicht möglich.

Man könnte versuchen, die verschiedenen künstlerischen Gattungen nach dem Verhältnis zu unterscheiden, das in ihnen zwischen diesen beiden überall notwendigen Gegenpolen besteht. Hier müßte freilich erst eine prinzipielle Vorfrage beantwortet werden. In welchem Sinne läßt sich überhaupt von solchen „Gattungen“ sprechen? Sind sie etwas anderes als bloße Wortmarken? Die antike Poetik und Rhetorik ging darauf aus, die verschiedenen dichterischen Ausdrucksformen streng zu scheiden und jeder von ihnen eine bestimmte unveränderliche „Natur“ zuzusprechen. Sie glaubte, daß die einzelnen Dichtarten spezifisch voneinander geschieden seien, daß die Ode und die Elegie, die Idylle und die Fabel ihre eigenen Gegenstände und ihre eigenen Gesetze habe. Der Klassizismus hat diese Auffassung zum Grundprinzip seiner Ästhetik gemacht. Bei Boileau gilt es als unbestrittene Voraussetzung, daß Komödie und Tragödie je ihr eigenes „Wesen“ habe, und daß dieses für die Wahl ihrer Motive, ihrer Charaktere, ihrer sprachlichen Mittel bestimmend sein müsse. Auch bei Lessing herrscht diese Grundansicht vor, wenn gleich er sie wesentlich freier gestaltet. Er gesteht dem Genie das Recht zu, die Grenzen der einzelnen Gattungen zu erweitern; aber auch er glaubt nicht, daß diese Grenzen prinzipiell aufgehoben werden können. Die moderne Ästhetik hat versucht, alle die hier fixierten Unterschiede als einen bloßen Ballast zu behandeln, den man einfach über Bord werfen müsse. Am weitesten in dieser Hinsicht ist Benedetto Croce gegangen. Er erklärt alle Einteilungen der Künste und alle Unterscheidungen von Kunstgattungen als bloße Nomenklaturen, die einem praktischen Zwecke dienen mögen, die aber jeder theoretischen Bedeutung entbehren. Derartige Klassifikationen haben nach Croce soviel oder so wenig Wert wie die Rubriken, unter denen

wir die Bücherschätze einer Bibliothek ordnen. Die Kunst läßt sich, wie er betont, weder in dieser Weise nach Sachen, noch läßt sie sich nach ihren Darstellungsmitteln in einzelne Fächer zerlegen. Die ästhetische Synthese ist und bleibt eine unteilbare Einheit. „Da jedes Kunstwerk einen Gemütszustand ausdrückt und der Gemütszustand individuell und immer neu ist, so bedeutet die Intuition unendlich viele Intuitionen, die unmöglich in ein Fächerwerk von Gattungen reduziert werden können... Das will besagen, jede beliebige Theorie der Teilung der Künste ist unbegründet. Die Gattung oder die Klasse ist in diesem Falle eine einzige, die Kunst selbst oder die Intuition, während die einzelnen Kunstwerke im übrigen zahllos sind: alle original, keines ins andere übersetzbar... jedes unbezungen vom Verstand. Zwischen das Universale und das Besondere schiebt sich in philosophischer Betrachtung kein Zwischenelement ein, keine Reihe von Gattungen oder Arten, von ‚*generalia*‘. Weder der Künstler, der die Kunst erschafft, noch der Beschauer, der sie betrachtet, haben etwas anderes nötig als das Universale und das Individuelle oder besser das individuell gewordene Universale: die allgemeine künstlerische Aktivität, die sich ganz in die Darstellung eines einzelnen Gemütszustandes zusammengezogen und konzentriert hat¹.“

Wäre dies ohne Einschränkung richtig, so würde man damit zu der seltsamen Folgerung geführt, daß, wenn wir Beethoven einen großen Musiker, Rembrandt einen großen Maler, Homer einen großen Epiker, Shakespeare einen großen Dramatiker nennen, damit nur gleichgültige empirische Nebenumstände ausgesprochen wären, die in ästhetischer Beziehung belanglos und für ihre Charakteristik als Künstler entbehrlich sind. Gibt es nur „die“ Kunst auf der einen Seite, das Individuum auf der anderen Seite, so ist es relativ zufällig, in welchem Medium der einzelne Künstler sich selbst ausdrücken will. Dies könnte in Farben oder Tönen, im Wort oder in Marmor geschehen, ohne daß hierdurch die künstlerische Intuition betroffen würde; sie bliebe dieselbe und hätte nur eine andere Art der Mitteilung gewählt. Aber eine solche Auffassung würde, wie mir scheint, dem künstlerischen Prozeß nicht gerecht werden. Denn das Kunstwerk würde damit in zwei Hälften zerbrochen, die in keiner notwendigen Beziehung zueinander stünden. In Wahrheit gehört jedoch die besondere Art des Ausdruckes nicht erst zur Technik der Werkgestaltung, sondern schon zur Konzeption des

¹ Croce, Grundriß der Ästhetik, deutsche Ausgabe, Leipzig 1913, S. 45 f. Vgl. *Eстетica come scienza dell'espressione*, 3a ediz., Bari 1908, S. 129 ff.

Kunstwerks selbst. Beethovens Intuition ist musikalisch, Phidias' Intuition ist plastisch, Miltons Intuition ist episch, Goethes Intuition ist lyrisch. Dies alles betrifft nicht nur die äußere Schale, sondern den Kern ihres Schaffens. Und damit stoßen wir erst auf den eigentlichen Sinn und das tiefere Recht der Einteilung der Künste in verschiedene „Gattungen“. Das Motiv, das Croce zu seinem heftigen Kampf gegen die Lehre von den Gattungen veranlaßt hat, ist leicht zu erkennen. Er wollte damit einem Irrtum entgegenreten, der sich durch die ganze Geschichte der Ästhetik hindurchzieht, und der in ihr oft zu unfruchtbaren Problemstellungen geführt hat. Immer wieder hat man versucht, die Bestimmungen der einzelnen künstlerischen Gattungen und den Unterschied zwischen ihnen dazu zu benutzen, einen „Kanon“ des Schönen aufzustellen. Man suchte aus ihnen bestimmte allgemeine Normen für die Bewertung der Kunstwerke zu gewinnen, und man stritt über den Vorrang der einzelnen Künste selbst. Mit welchem Eifer der Wettstreit zwischen Malerei und Poesie noch in der Renaissance geführt wurde, kann man z. B. aus Leonardo da Vincis „Trattato della pittura“ ersehen. Dies ist freilich eine falsche Tendenz. Es ist vergebens, eine Bestimmung von dem, was die Ode, was die Idylle, was das Trauerspiel an sich ist, zu geben und zu fragen, ob ein einzelnes Werk den Gattungszweck mehr oder weniger vollkommen erfüllt hat. Und noch fragwürdiger ist es, wenn man die einzelnen Künste in einer aufsteigenden Reihe zu ordnen sucht und fragt, welche Stelle jede von ihnen in dieser Hierarchie der Werte einnimmt. „Ein kleines Gedicht“ — so erklärt Croce — „steht ästhetisch einem Epos gleich, oder eine Skizze einem Altargemälde oder einem Fresco; ein Brief ist ein Kunstgegenstand nicht weniger als ein Roman.“ Das mag völlig zutreffen — aber folgt daraus, daß, seinem ästhetischen Sinn und Gehalt nach, ein lyrisches Gedicht ein Epos, daß der Brief ein Roman „ist“; daß er es sein kann und sein will? Croce konnte diese Folgerung nur darum ziehen, weil er im Aufbau seiner Ästhetik das Moment des „Ausdrucks“ als das eigentliche und einzige Fundament gelten läßt. Er legt den Akzent fast ausschließlich darauf, daß die Kunst Ausdruck des individuellen Gefühls und des individuellen Gemütszustandes sein müsse, und es gilt ihm gleichviel, welche Wege sie hierbei einschlägt, und welcher besonderen Richtung der Darstellung sie folgt. Dadurch wird die „subjektive“ Seite vor der „objektiven“ nicht nur bevorzugt, sondern die letztere sinkt der ersteren gegenüber fast zu einem gleichgültigen Moment herab. Alle Art künstlerischer Intuition wird „lyrische Intuition“ — gleichviel ob sie sich in einem Drama, einem Heldengedicht, in der Skulptur, in der Architektur, in der Schauspielkunst

verwirklicht. „Da die Individualität der Intuition die Individualität des Ausdrucks bedeutet, da eine Malerei von der anderen nicht weniger verschieden ist als von einer Dichtung, und Malerei und Dichtung wertvoll sind nicht durch die Töne, die die Luft erschüttern, und die Farben, die sich im Licht brechen, sondern durch das, was sie dem Geist . . . zu sagen wissen, so hat es keinen Zweck, die abstrakten Mittel des Ausdrucks heranzuziehen, um eine Reihe von Gattungen oder Klassen zu konstruieren.“¹ Wie man sieht, verwirft Croce die Lehre von den Gattungen nicht nur — was völlig berechtigt wäre — sofern sie Normbegriffe aufstellen, sondern auch sofern sie bestimmte Stilbegriffe fixieren will. Und deshalb müssen für ihn alle Differenzen der Darstellungsform verschwinden oder in bloße Differenzen der „physischen“ Darstellungsmittel umgedeutet werden. Aber gerade diese Entgegensetzung des „physischen“ und des „psychischen“ Faktors wird durch die unbefangene Versenkung in ein großes Kunstwerk widerlegt. Beide Momente sind hier so vollständig ineinander aufgegangen, daß sie sich zwar in der Reflexion scheiden lassen, daß sie aber für die ästhetische Anschauung und das ästhetische Gefühl ein untrennbares Ganze bilden. Kann man wirklich, wie es Croce tut, die konkrete „Intuition“ den „abstrakten“ Mitteln des Ausdrucks gegenüberstellen und demgemäß alle Differenzen, die sich im Kreise der letzteren finden, als rein begriffliche Differenzen behandeln? Oder ist nicht eben beides im Kunstwerk innerlich zusammengewachsen? Läßt sich, rein phänomenologisch, eine Art gleichförmiger Urschicht der ästhetischen Intuition aufweisen, die immer dieselbe bleibt, und die sich erst bei der Ausführung des Werkes dafür entscheidet, welchen Weg sie gehen und ob sie sich in Worten, in Tönen oder Farben verwirklichen will? Auch Croce hat dies nicht angenommen. „Wenn man einer Dichtung ihr Metrum, ihren Rhythmus oder ihre Worte nimmt“ — so erklärt er nachdrücklich — „dann bleibt nicht, wie manche glauben, jenseits von alledem der poetische Gedanke: es bleibt nichts. Die Dichtung ist als diese Worte, dieser Rhythmus, dieses Metrum geboren.“² Aber daraus folgt, daß auch die ästhetische Intuition als musikalische oder plastische, als lyrische oder dramatische geboren wird, daß die hier ausgedrückten Unterschiede also nicht bloße Wortmarken oder Etiketten sind, die wir den einzelnen Kunstwerken anheften, sondern daß ihnen echte Stil-Differenzen, verschiedene Richtungen der künstlerischen Intention entsprechen.

¹ Croce, Grundriß der Ästhetik, S. 36.

² Croce, Grundriß der Ästhetik, S. 36.

Geht man hiervon aus, so zeigt sich, daß unser allgemeines Problem in allen Arten künstlerischer Gestaltung auftritt, während es doch andererseits in jeder von ihnen eine spezifische Gestalt annehmen kann. Das Moment der Formkonstanz und das Moment der „Modifizierbarkeit“ der Form tritt uns überall entgegen. Der Ausgleich zwischen beiden scheint freilich in den verschiedenen Künsten nicht in der gleichen Weise zu erfolgen. In dem einen Fall scheint das Beständige und Gleichförmige, in dem andern der Wandel und die Bewegung den Vorrang zu behaupten. Man könnte in gewissem Sinne der Bestimmtheit, der Festigkeit und Geschlossenheit der architektonischen Form die Bewegung, die Variabilität und Variation der lyrischen oder musikalischen Form gegenüberstellen. Aber dies sind bloße Akzentverschiebungen; denn auch in der Architektur zeigt sich Dynamik und Rhythmus, wie sich in der Musik eine strenge Statik der Formen zeigt. Was die Lyrik betrifft, so scheint sie von allen Künsten die beweglichste und flüchtigste zu sein. Sie weiß von keinem anderen Sein als dem, das sich im Werden enthüllt — und dieses Werden ist nicht die objektive Veränderung der Dinge, sondern die innere Bewegtheit des Ich. Wenn hier etwas festgehalten werden soll, so ist es der Übergang selbst; das Kommen und Gehen, das Auftauchen und Verschwinden, das Anklingen und Verschweben der feinsten seelischen Regungen und der flüchtigsten seelischen Stimmungen. Wenn irgendwo, so scheint es hier sicher zu sein, daß der Künstler keine fertige Welt von „Formen“ nutzen kann; daß jeder neue Augenblick eine neue Form erschaffen muß. Und doch zeigt die Geschichte der Lyrik, daß selbst in ihr der „Bestand“ gegenüber der Bewegung nicht gänzlich verschwindet, daß die „Heterogenität“ nicht einzig und nicht einseitig herrscht. Gerade in der Lyrik erscheint alles Neue, was sie erzeugt, immer noch als ein Anklang und Wiederklang. Denn es sind im Grunde nur wenige große Grundthemen, denen sie sich zuwendet. Sie bleiben unerschöpflich und unveränderlich; sie gehören allen Völkern und sie haben im Lauf der Zeiten kaum eine wesentliche Änderung erfahren. In keinem Gebiet scheint die Stoffwahl auf einen so engen Kreis beschränkt wie hier. Der Epiker mag immer neue Begebenheiten, der Dramatiker mag immer neue Charaktere und immer neue Konflikte gestalten. Aber die Lyrik schreitet den Kreis menschlichen Empfindens ab, um sich in ihm stets wieder auf denselben Mittelpunkt zurückverwiesen zu sehen. Für sie gibt es im Grunde nichts Äußeres, sondern Ort für Ort ist sie im Innern. Dieses Innere erscheint in ihr als unendlich, sofern es niemals völlig aussagbar und völlig erschöpfbar ist; aber diese Unendlichkeit betrifft seinen Gehalt, nicht seinen Umfang. Die Zahl der eigentlich lyrischen

Motive scheint im Wandel der Zeiten kaum der Erweiterung fähig, und sie scheint ihrer nicht bedürftig zu sein. Denn die Lyrik versenkt sich immer wieder in die „Naturformen der Menschheit“. Noch im Persönlichsten, Individuellen, Einmaligen fühlt sie die ewige Wiederkehr des Gleichen. Ein bestimmter Kreis von Gegenständen ist ihr genug, um aus ihm allen Reichtum der Stimmung und der dichterischen Form hervorzuzaubern. Immer wieder begegnen wir den gleichen Gegenständen und den gleichen vorbildlichen menschlichen Situationen. Die Liebe und der Wein, die Rose und die Nachtigall, der Schmerz der Trennung und das Glück des Wiederfindens, das Erwachen und Sterben der Natur: dies alles kehrt in der lyrischen Dichtung aller Zeiten unablässig wieder. Die Last der Tradition und Konvention ist daher auch in der Geschichte der Lyrik zu spüren — und sie wiegt hier besonders schwer. Aber all dies ist beseitigt und überwunden, sooft, im Laufe der Jahrhunderte, ein neuer großer Lyriker geboren wird. Auch er pflegt den Kreis der lyrischen „Objekte“ und der lyrischen Motive kaum zu erweitern. Goethe hat sich nicht gescheut, sowohl in der Wahl der Motive wie in der Formwahl, an die Lyrik aller Völker und aller Jahrhunderte anzuknüpfen. Die römischen Elegien und der West-östliche Divan beweisen, was solche Anklänge und Wiederklänge für ihn bedeutet haben. Dennoch hören wir in jenen so wenig die Sprache von Catull oder Propertius, wie wir in diesem die Sprache von Hafis hören. Wir hören nur Goethes Sprache — die Sprache des einmaligen, unvergleichlichen Lebensmoments, den er in diesen Dichtungen festgehalten hat.

So begegnen wir in den verschiedenen Kulturgebieten immer wieder demselben, in seiner Grundbeschaffenheit einheitlichen Prozeß. Der Wettstreit und Widerstreit zwischen den beiden Kräften, von denen die eine auf Erhaltung, die andere auf Erneuerung zielt, hört niemals auf. Das Gleichgewicht, das zwischen ihnen bisweilen erreicht scheint, ist immer nur ein labiles Gleichgewicht, das in jedem Augenblick in neue Bewegung umschlagen kann. Dabei wird mit dem Wachstum und der Entwicklung der Kultur der Ausschlag des Pendels immer weiter: die Amplitude der Schwingung wächst mehr und mehr. Die inneren Spannungen und Gegensätze gewinnen damit eine immer stärkere Intensität. Dennoch wird dieses Drama der Kultur nicht schlechthin zu einer „Tragödie der Kultur“. Denn es gibt in ihm ebensowenig eine endgültige Niederlage, wie es einen endgültigen Sieg gibt. Die beiden Gegenkräfte wachsen miteinander; statt sich wechselseitig zu zerstören. Der schöpferischen Bewegung des Geistes scheint in den eignen Werken, die sie aus sich hervorbringt, ein Gegner zu erwachsen. Denn alles Geschaffene muß

seiner Natur nach dem, was neu entstehen und werden will, den Raum streitig machen. Aber wenn sich die Bewegung immer wieder an ihren Gebilden bricht, so zerbricht sie doch nicht an ihnen. Sie sieht sich nur zu einer neuen Anstrengung genötigt und getrieben, in der sie neue, unbekannte Kräfte entdeckt. Nirgends tritt dies in so bedeutsamer und charakteristischer Form hervor als im Verlauf der religiösen Ideenbewegung. Hier zeigt der Kampf seine vielleicht tiefste und erschütterndste Seite. Nicht nur der Gedanke oder die Phantasie, sondern Gefühl und Wille, der ganze Mensch ist an ihm beteiligt. Denn jetzt handelt es sich nicht mehr um endliche einzelne Ziele; es handelt sich um Tod oder Leben, um Sein oder Nichtsein. Es gibt keine relativen Entscheidungen; es geht um die eine absolute Entscheidung. Die Religion ist überzeugt, im Besitz dieser absoluten Entscheidung zu sein. In ihr glaubt der Mensch ein Ewiges gefunden zu haben, einen Bestand, der dem Zeitstrom nicht mehr angehört. Aber die Verheißung dieses höchsten Gutes und dieses höchsten Wertes schließt für das Subjekt zugleich eine bestimmte Forderung in sich. Es muß sie, so wie sie ihm dargeboten wird, hinnehmen; es muß seiner eigenen inneren Unruhe, seinem rastlosen Suchen entsagen. Wenn die Religion, wie alle geistigen Güter, aus dem Lebensstrom entspringt, so will sie ihn doch zugleich überwinden. Sie eröffnet den Ausblick in ein „transzendentes“ Gebiet, das unberührt von ihm an sich selbst gilt und in sich selbst verharret. Um dieses ihres Zieles willen muß sie die stärksten inneren und äußeren Bindungen enthalten. Je weiter wir in der Religionsgeschichte zurückgehen, um so fester werden diese Bindungen. Der Gott, dessen Hilfe erfleht wird, erscheint nur, wenn kein Wort in der Gebetsformel verändert wird; der Ritus verliert jede religiöse Kraft, wenn er sich nicht in ein und derselben unwandelbaren Kette von Einzelhandlungen vollzieht. In den Religionen der „Primitiven“ verfällt das Ganze des Lebens dieser Starrheit des religiösen Formalismus. Jede Einzelhandlung ist von religiösen Verboten betroffen und bedroht. Eine Fülle von Tabu-Vorschriften legte sich wie ein eiserner Ring um das Dasein und das Leben des Menschen. Aber die Entwicklung der Religion weist ihr andere und höhere Ziele. Die Bindung hört nicht auf; aber sie wendet sich nicht nach außen, sondern nach innen. Das Gebet wird aus magischem Wortzwang zur Anrufung der Gottheit; das Opfer und die Kulthandlung werden zur Versöhnung mit Gott. Und damit wächst und erstarkt die Macht des Subjektiven und Individuellen. Die Religion ist und bleibt ein Ganzes von festen Glaubenssätzen und festen praktischen Geboten. Diese Sätze sind wahr, diese Gebote sind gültig, weil sie von Gott offenbart und verkündigt worden sind. Aber diese Verkündigung

selbst vollzieht sich nirgend anders als in der Seele der einzelnen, der großen Religionsstifter und Propheten. Damit bricht der Gegensatz wieder in seiner vollen Stärke auf, und jetzt wird er in seiner ganzen Tiefe erlebt. Das Ich wächst über alle seine empirischen Grenzen hinaus; es erkennt keine Schranke zwischen sich und der Gottheit an; es fühlt sich unmittelbar gottbeseelt und gottdurchdrungen. Und kraft dieser Unmittelbarkeit verwirft es alles, was den Charakter der objektiven Satzung hat, was nur dem religiösen Herkommen angehört. Der Prophet will einen „neuen Himmel und eine neue Erde“ aufbauen. Aber hier verfällt er freilich, in seinem eigenen Sein und in seinem eigenen Werk, wieder der Gewalt, von der er die Menschen befreien will. Er kann bestimmte bestehende Dogmen nur verwerfen, indem er ihnen seine tiefere Gewißheit vom Göttlichen entgegenstellt. Und um diese Gewißheit auszusprechen, muß er selbst wieder zum Schöpfer neuer religiöser Symbole werden. Sie sind für ihn, solange er noch von der inneren Kraft des Schauens beseelt und erfüllt ist, nichts anderes als Sinnbilder. Aber für diejenigen, an die die Verkündigung ergeht, werden diese Sinnbilder wieder zu Dogmen. Das Wirken jedes großen Religionsstifters lehrt uns, wie er immer wieder unerbittlich in diesen Kreis hineingezogen wird. Was für ihn Leben war, wandelt sich zur Satzung und erstarrt in ihr. So finden wir auch hier die gleiche Oszillation, die in den anderen Gestaltungen der Kultur hervortritt. Auch die Religion kann sich, wenngleich sie ein Festes, Ewiges, Absolutes verkündet, diesem Prozeß nicht entziehen: denn indem sie in das Leben einzugreifen und es zu gestalten sucht, unterliegt sie damit dem Auf und Ab, dem steten und unaufhaltsamen Rhythmus des Lebens.

Auf Grund dieser Betrachtungen können wir nunmehr auch den spezifischen Unterschied schärfer bezeichnen, der zwischen dem Werden der „Natur“ und dem der „Kultur“ besteht. Auch die Natur kennt keinen Stillstand; auch die Organismen besitzen, in aller Bestimmtheit ihrer Form, eine eigentümliche Freiheit. Die Modifikabilität ist ein Grundcharakter alles Organischen. „Bildung und Umbildung organischer Gestalten“ ist das große Thema aller Morphologie der Natur. Aber die Beziehung zwischen Bewegung und Ruhe, zwischen Gestalt und Metamorphose, die in der organischen Natur herrscht, unterscheidet sich in doppelter Hinsicht von dem Verhältnis, das uns in den Gebilden der Kultur begegnet. Beweglichkeit und Dauer müssen wir für beide in Anspruch nehmen; aber jedes dieser Momente erscheint uns in einer anderen Beleuchtung, wenn wir von der Welt der Natur auf die des Menschen hinüberblicken. Wenn wir in der Natur einen Aufstieg von „niedereren“ zu „höheren“ Formen nachweisen zu können glauben,

so betrifft er den Fortgang von einer zur anderen Gattung. Der genetische Gesichtspunkt ist hier immer und notwendig ein generischer Gesichtspunkt. Was die Individuen betrifft, so fallen sie aus dieser Betrachtungsweise notwendig heraus; wir wissen von ihnen nichts und brauchen von ihnen nichts zu wissen. Denn die Veränderungen, die sich in ihnen vollziehen, wirken auf die Gattung nicht unmittelbar zurück und gehen in ihr Leben nicht ein. Hier besteht jene Schranke, die die Biologie als die Tatsache der Nicht-Vererbbarkeit erworbener Eigenschaften bezeichnet. Die Variationen, die sich im Kreise der Pflanzen- und Tierwelt in einzelnen Exemplaren vollziehen, bleiben biologisch belanglos; sie tauchen auf, um wieder zu versinken. Wollen wir diesen Sachverhalt in der Sprache der Weismannschen Vererbungstheorie ausdrücken — wobei wir die Frage nach der empirischen Richtigkeit und Beweisbarkeit dieser Theorie hier natürlich dahingestellt sein lassen —; so können wir sagen, daß diese Veränderungen nur das Soma, nicht aber das „Keimplasma“ betreffen, daß sie demgemäß an der Oberfläche bleiben und nicht in jene Tiefenschicht hinabwirken, von der die Entwicklung der Gattung abhängt. In den Kulturphänomenen aber ist diese biologische Schranke beseitigt. Der Mensch hat in den „symbolischen Formen“, die das Eigentümliche seines Wesens und seines Könnens sind, gewissermaßen die Lösung einer Aufgabe vollzogen, die die organische Natur als solche nicht zu lösen vermochte. Der „Geist“ hat geleistet, was dem „Leben“ versagt blieb. Hier ist das Werden und Wirken des einzelnen in ganz anderer, tief eingreifender Weise mit dem des Ganzen verknüpft. Was die Individuen fühlen, wollen, denken, bleibt nicht in ihnen selbst verschlossen; es objektiviert sich im Werk. Und diese Werke der Sprache, der Dichtung, der bildenden Kunst, der Religion werden zu den „Monumenten“, zu den Erinnerungs- und Gedächtniszeichen der Menschheit. Sie sind „dauernder als Erz“; denn in ihnen besteht nicht nur ein Stoffliches weiter, sondern sie sind der Ausdruck eines Geistigen, das, wenn es auf verwandte und empfängliche Subjekte trifft, jederzeit wieder aus seiner stofflichen Hülle befreit und zu neuer Wirkung erweckt werden kann.

Freilich gibt es auch im Bereich der Kulturgüter Unzähliges, was zugrunde geht, und was der Menschheit für immer verlorengeht. Denn auch diese Güter haben eine materielle Seite, an der sie verwundbar sind. Der Brand der Bibliothek zu Alexandria hat vieles vernichtet, was für unsere Kenntnis der Antike von unschätzbarem Werte gewesen wäre, und die meisten von Leonardos Gemälden sind für uns verloren, weil die Farben, in denen sie gemalt waren, sich nicht als dauerhaft erwiesen haben. Aber selbst in diesen

Fällen bleibt das einzelne Werk mit dem Ganzen wie durch unsichtbare Fäden verknüpft. Wenn es in seiner besonderen Gestalt nicht mehr besteht, so hat es doch Wirkungen geübt, die in irgendeiner Weise in die Entwicklung der Kultur eingegriffen und ihren Gang vielleicht an irgendeinem Punkte entscheidend bestimmt haben. Wir brauchen hierbei nicht nur an das Große und Außergewöhnliche zu denken. Das gleiche bewährt sich auch im engsten und kleinsten Kreise. Man hat mit Recht hervorgehoben, daß es vielleicht keinen einzelnen Akt des Sprechens gibt, der nicht irgendwie „die“ Sprache beeinflusste. Aus unzähligen solchen Akten, die in gleicher Richtung wirken, können sich bedeutsame Änderungen des Sprachgebrauchs, können sich lautliche Verschiebungen oder formale Wandlungen ergeben. Das liegt daran, daß die Menschheit sich in ihrer Sprache, ihrer Kunst, in allen ihren Kulturformen gewissermaßen einen neuen Körper geschaffen hat, der allen gemeinsam zugehört. Der Einzelmensch als solcher kann individuelle Fertigkeiten, die er sich im Laufe des Lebens erworben, freilich nicht fortpflanzen. Sie haften am physischen „Soma“, das nicht vererbbar ist. Aber was er in seinem Werk aus sich herausstellt, was sprachlich ausgedrückt, was bildlich oder plastisch dargestellt ist, das ist der Sprache oder der Kunst „einverleibt“ und dauert durch sie fort. Dieser Prozeß ist es, der die bloße Umbildung, die sich im Kreise des organischen Werdens vollzieht, von der Bildung der Menschheit unterscheidet. Die erstere vollzieht sich passiv, die zweite aktiv. Daher führt die erste nur zu Veränderungen, während die zweite zu bleibenden Gestaltungen führt. Das Werk ist im Grunde nichts anderes als eine menschliche Tat, die sich zum Sein verdichtet hat, die aber auch in dieser Verfestigung ihren Ursprung nicht verleugnet. Der schöpferische Wille und die schöpferische Kraft, aus denen es hervorgegangen ist, lebt und wirkt in ihm fort und führt zu immer neuen Schöpfungen weiter.

INHALT

I. Der Gegenstand der Kulturwissenschaft	1
II. Dingwahrnehmung und Ausdruckswahrnehmung	34
III. Naturbegriffe und Kulturbegriffe	56
IV. Formproblem und Kausalproblem	87
V. Die „Tragödie der Kultur“	103