

L. Taruashvili

## **SEMIOTISCHE BONITÄT, IDEALER STIL UND KLASSIK:**

### **Ein Versuch der Fragestellung und -lösung**

Vorwort und Stilfrage. – Stil und psychomotorische Einstellung. – Empathie und Ekpathie. – Empathie und Ekpathie im kunstschöpferischen Prozess. – Idealer Stil und semiotische Bonität. – Idealer Stil, Klarheit und Konventionalität. – Klarheit und ihre Konstituenten. – Klarheitsideal und Evolution des Romangenres. – Klassischer Stil als Aktualisierung des idealen Stils. – Klassischer Stil und klassische Kunst. – Sozial-geschichtliche Genesis gesellschaftliche Funktion des klassischen Stils. – Schlußwort.

*Vorwort und Stilfrage.* Unter denen, die sich mit dem Betrachten der historischen Wirklichkeit und sie bildenden Tatsachen beruflich beschäftigen, gibt es gewiß nur äußerst wenige, die dagegen gefeit sind, hinter den Tatsachen Phänomene, hinter Besonderem Allgemeines, hinter Wechselndem Ständiges zu ersehen. Was alle anderen Geschichtsforscher betrifft, benutzen diese so oder so, verhehlt oder offensichtlich, verschiedenartige allgemeine Vorstellungen als ihr unentbehrliches Werkzeug, das ihnen Möglichkeit gibt, sich aus dem Gewirr der Fakten herauszufinden und dabei sie passabel zu ordnen. Mittlerweile präzisieren und berichtigen solche Forscher unter dem Zwang dieselben Fakten, die von ihnen angeeigneten allgemeingültigen oder manchmal auch selbständig herausgebildeten vorläufigen Vorstellungen, weshalb so etwas wie Theorien für eigene Benutzung entstehen, die, obgleich sie arbeiten, aber, – oft aus Zeitmangel, – gar nicht formuliert bleiben.

Der vorliegende Text stellt einen Versuch dar, meiner, d. i. eines Forschers, der kein Theoretiker ist, eigener Arbeitstheorie einen verbalen und nach Maßgabe meiner Kräfte folgerichtigen Ausdruck zu geben. Ich hege keine Hoffnung, daß alles unten dargelegtes unbedingt angenommen sein wird; mein Ziel ist nur einige Probleme zu stellen und dabei Variante ihrer Lösung vorzuschlagen, die ich deren Urteil überlasse, die in Theorie mehr sachverständig als ich sind.

Es ist wohl bekannt, daß viele Historiker und Soziologen im Laufe letzter Jahrzehnte in den Möglichkeiten der allerlei monogenetischen (von einigen Schattierungen des Marxismus bis zu Spenglerium und anderen zyklisch-organischen) Methoden der Geschichtsinterpretation, – d.h. solcher Methoden, die alle Faktoren des geschichtlichen Prozesses zu irgendeiner einzigen Art der Gründe reduzieren, – enttäuscht worden waren und so zu Anerkennung der Vorteile des polygenetischen Verfahrens gekommen, das aus dem als Faktorenthorie<sup>1</sup> konventionell gekennzeichneten Satz ausgeht, gemäß dem der Entwicklungscharakter jeder geschichtlichen Periode und jeder geschichtlichen Kultur durch vereinte Entwicklung verschiedener und heterogener, aber ihrer Bedeutsamkeit nach öfters naher Umstände bedingt ist. Solche Veränderung der me-

thodologischen Grundposition ist, wie mir scheint, ganz rechtfertigt und auch notwendig, denn genetischer Monismus jeder Art ist unfähig nicht nur Gegensätzlichkeit und Verschiedenartigkeit der gewissen historischen Realität, aber auch viele Wesenszüge der letzteren zu erläutern. Es gibt z. B. keine Möglichkeit irgendeine einzelne Periode der Kunstgeschichte von einem einzelnen Schaffensprinzip oder Archetypus abzuleiten, ohne dabei aus gegebenem Schema nicht nur das auszuschließen, was könnte man als für solches Schema verwerflich-kleine Größe ansehen, aber auch eine ganze Reihe wichtiger Figuren und Momente zu ignorieren, deren Nichtbeachtung solch ein Schema inadäquat seinem Gegenstand macht.

Immerhin nimmt man aber zwischen symptomatischen Merkmalen jeder historischen Zeit die Anwesenheit wenigstens eines stets an, wessen Eigenart sich unmittelbarer Ableitung aus mehr als einer Ursache entzieht. Dieses Merkmal hat eine direkte Beziehung zu Künsten und heißt *Stil*.

Vorläufig kann der Stil als rein spontane und utilitarisch nicht motivierte Neigung, auf verschiedene Stimuli in ähnlicher Weise zurückzuwirken definiert sein. Ich gebe zu, daß auch andere, tiefgreifendere Definitionen für diesen Begriff möglich und notwendig sind. Aber bei all ihrer potenziellen Mannigfaltigkeit bestimmt sich der Stil immer, – sei es ausgesprochen oder nicht, – durch die Kategorien der Reinheit und Einheit; bzw. kann er, im Unterschied zu Mode, kein Ergebnis des einfachen, ausschließlich durch die Verhältnisse der Zeit bedingten Summirens verschiedenartiger Phänomene zu sein. Insofern aber ist er einheitlich und sich selbst identisch, setzt der Stil etwas gleich einheitliches und sich selbst identisches voraus als notwendige (obwohl nicht genügende) formale Ursache seiner Entstehung. Also Stil muß als Erzeugnis der Monogenese genau kraft ihrer Bestimmung als *Stil* betrachtet sein.

Doch schon nur einziges Zugestehen, daß Stil als reines, beimischungsfreies Etwas betrachtet oder gedacht sein muß, zieht nach sich Schlußfolgerung, daß Begriff *des historischen*, (d. h. historisch vereinzelt, schöpferische Potenz nur einziger Epoche aktualisierenden) *Stils* oder, anders gesagt, *des Epochenstils* entweder auf falscher Prämisse begründet oder in logischer Hinsicht gegensätzlich ist. In der Tat, ein Kunsthistoriker, der gewöhnt ist, den Begriff *Stil* zu handhaben, findet sich, wenn er folgerichtig denkt, vor solcherart Wahl: Entweder setzt er fort, diesen Begriff in den Bedeutungen, in welchen er sie schon vorher benutzte, anzuwenden und, indem er so macht, anerkennt er sie alle stillschweigend und zeigt damit insbesondere, daß veraltete Idee des total organisierenden *Zeitgeistes* für ihn noch gültig bleibt, oder gesteht er, sich mit Geschichtsfakten versöhnend, daß *Zeitgeist* nicht allmächtig ist und daß die Kunst beliebiger Zeit ebenso gegensätzlich ist, wie die Zeit selbst, darin sie entstand, also die Kunst keines Zeitalters, im Grunde genommen, durch den Begriff *Stils* definiert sein kann.

Solches Dilemma ist, wie mir scheint, ganz genügend, um die Idee der Epochenstile abzulehnen. Inzwischen ist sie durchaus ungenügend, um der obwohl äußerlich ähnlichen, aber im Grunde genommen andersartigen Idee der *allgemeinen Stile* abzusagen. Es ist schwer zu verneinen, daß übergeschichtliche stilistische Gemeinsamkeiten nur mit größerem oder kleinerem Grade der Unvollständigkeit erkennbar sind. Doch wie dem auch sei, sind diese Gemeinsamkeiten fehlerlos erkennbar. Es fragt sich, ob die Stilkonvergenzen in der Kunst verschiedener kulturhistorischer Einheiten, die voneinander in Raum und Zeit häufig so weit entfernt sind, um jede Möglichkeit der Nachfolge oder des Einflusses auszuschließen, nicht genug augenfällig erscheinen? Oder, ob es vollkommen grundlos war, wenn einige Autoren von „antikem Barock“, „antikem Rokoko“, „antikem Impressionismus“ sprachen? Es ist nicht zu verwundern, daß solcher Wortgebrauch scharfe Reaktion von der Seite der dogmatischen Historizismus-Anhänger immer erweckte. Aber, indem sie solche, ihrer Meinung nach unpassende Termini tadelten, ärgerten sie sich so, daß von der wirklichen und dabei keineswegs oberflächlichen Ähnlichkeit, die diese Termini (erfolgreich oder nicht, ist eine andere Frage) zu spiegeln bestimmt gewesen waren, gänzlich vergaßen. Inzwischen zeigt diese Ähnlichkeit unzweideutig, daß Stilgemeinschaften die Grenzen der einzelnen historischen Epochen fern überschreiten können und folglich nicht alle diese Gemeinsamkeiten durch äußere Verbindungen (Nachfolge oder Einfluß) bedingt sind, daß aber viele von ihnen ein Ergebnis der spontan und jeweils unabhängig erschienenen psychischen Verwandtschaft sind. Wollen wir z. B. uns dessen gedenken, daß es allgemein gebräuchlich – und wohl ganz rechtfertig – ist, voneinander so in Zeit und Raum entfernte kunstgeschichtliche Phänomene wie griechische Kunst der 5 – 6 Jh. v. Chr. und italienische Kunst der Hochrenaissance unter den gemeinsamen Begriff des klassischen Stils zu bringen, wogegen auch erwähnte Vertreter des Historizismus gewöhnlich keine Einwände erheben. Aber dies allein ist, wie mir scheint, genug um zu Aufgeben des Prinzips der geschichtlichen Einmaligkeit und der Unwiederkehrlichkeit jedes Stils zu veranlassen und bzw. zu Geständnis der Realität der wenigstens einzelnen stilbildenden Modelle zu bringen, die unabhängig von der Länge der Zeitabstandes zu Reaktualisierung im Verlauf der Geschichte fähig sind.

Von anderer Seite, wenn ein von solchen Modellen sich auf die Gegebenheiten bestimmter Epoche auflegt, dann überschneidet sich dessen Einflußgebiet mit den Einflußgebieten der anderen stilbildenden Modellen, die – noch oder schon – aktuell sind; so, kraft der Wirkung dieser letzteren, modifiziert sich die erstere, öfters wesentlich. Und das ist übrigens nicht alles. Wirkungen, denen solches Modell, alias (nennen wir das so) *ästhetischer Archetypus*, unterworfen wird, sind von natürlichen, wirtschaftlichen und technischen Möglichkeiten, die einer Gesellschaft zur Verfügung stehen, von deren Fülle oder Dürftigkeit, sowie von den herrschenden

Ideologemen und den ihrer voriger rein ästhetischer Anziehungskraft schon entbehrten doch so wie früher immer noch geehrten Kunsttraditionen, bedingt.

Bei allem dem aber ist die Standhaftigkeit der bezeichneten Archetypen augenfällig, weshalb werden Kunsthistoriker immer Versuchung empfinden, wenn nicht das eine, so das andere Phänomen in der Kunst der neuesten Zeit durch den Namen, z. B. des archaischen Stils zu bestimmen oder, dagegen, gewisse Erscheinungen antiker Kunst mit Termini *Expressionismus* oder *Impressionismus* zu kennzeichnen.

*Stil und psychomotorische Einstellung.* Doch was ist ästhetischer Archetypus seinem Wesen und seiner Herkunft nach? Wer ist sein ursprünglicher Träger? Meines Erachtens ist die Kraft, die die Beschaffenheit jedes Stils vorbestimmt, ein vorherrschender unter den Mitgliedern des gegebenen Soziums oder seines Teils Typus der *psychomotorischen muskulären Einstellung*, die – ich erlaube mir noch ein Fachwort der Psychologie zu benutzen – als *Körperschema*<sup>2</sup> bezeichnet werden kann, d. h. als innere Gestalt des eigenen Körpers, seine Selbstempfindung als des Ganzen sowie unbewußte Vorstellung über vorzügliche Konfiguration seiner einzelner Glieder.

Solche Einstellung ist mit der menschlichen Psyche durch unlösbaren Zusammenhang verbunden. Ich denke, daß verschiedene Varianten und Einzelercheinungen eines jedes Stils durch in ihrem Grunde liegendes und einzig ihm eigenes Körperschema vereinigt sind. So z. B. streng frontale Stellung des archaischen Kuros, die den Schritt mit der gleichzeitigen (und bzw. überflüssigen) Anstrengung aller Muskeln kombiniert, enthält implizit, indem sie ambivalenten Eindruck der Bewegung-Unbeweglichkeit macht, alle Hauptzüge des archaischen Stils, die in anderen Künsten des archaischen Griechenlands auch erkennbar sind. In den Darstellungen auf der Fläche sind es Flächlichkeit der Raumlösungen und stark betonter Abriß, der wie mit der angespannten Hand eingerissen ist, so daß es im unklaren bleibt, ob er zur Beschränkung der dreidimensionalen Form dient oder als unabhängige Musterlinie hervortritt; in der Tempelarchitektur ist es ihre allzu angestrengte Tektonik. Dabei läuft das alle auf Duplizität der Bildstruktur hinaus (was im sog. orientalisierenden Stil des 7. Jh. v. Chr. z. B. in der thematischen Bevorzugung der Mischwesengestalten sich manifestierte), eine Strukturanalogie dem vertretend, was kann man als Neigung zum (gegebenenfalls nicht künstlerischen) Stil des alternativlosen Sozialbetragens kennzeichnen (vgl. ähnliche Manifestationen in der altorientalischen Kunst).

Im Gegenteil, in der Kunst der klassischen Periode lebt die Figur mit ihrem Chiasmus und Kontrapost außer den Grenzen der archaischen Einebnigkeit: Kopfdrehung und natürliche Ungezwungenheit der Pose weist auf Alternativität möglicher folgender Bewegung. Der klassischen Figur sind gleich fremd sowohl Statik der gewichtigen, schwerfälligen Masse als auch Beweglichkeit, wenn sie vorbestimmt oder von außen bedingt ist. Ihre Gestalt ist so beschaffen,

daß weder Trägheit der Ruhe noch die der Bewegung keine Macht über sie zu haben scheint. Wie immer gelassen oder abgespannt eine Pose des klassischen Standbildes aussehen mag, fühlen wir in ihr stete Fähigkeit der Figur, auf einmal und mit nur minimalen Anstrengungen in Bewegung zu kommen (indem sie – wenn sie sitzend ist – leicht und schnell aufsteht). Aber auch ein höchstens dynamische Figur soll in klassischer Plastik so vorgestellt werden, daß sie zum sofortigen Haltmachen und dabei ohne wesentliche Änderung der Gliederkonfiguration fähig aussieht.

Solche Körpereinstellung in ihrem plastischen Ausdruck impliziert nicht nur das Verhaltensmodell des Polisbürgers, sondern auch eine diesem Modell entsprechende Erkenntnisposition (*Pose*), körperempathische (s. darüber unten) Vision des Gedankenobjekts, seiner bildlich-ästhetischen Variante einschließlich. Im Feld solcher Vision erscheint die Form des Objekts mit aller möglichen Vollständigkeit und Bestimmtheit. Auf der Fläche wiedergegeben, ist sie nicht mit hartem und zugleich doppelsinnigem (denn ihr eigenes, von der Form abgesondertes Leben lebendem) Abriß, sondern mit weicher, delikater Linie beschrieben, die ausschließlich dem Ziel der unzweideutigen und deutlichen Wiedergabe der stereometrischen Gegenstandform dient, während diese letztere die Vollständigkeit des inneren Gegenstandes widerspiegelt.

In Werken des malerischen Stils ist die Verbindung zwischen körper-muskulärem Selbstempfinden und künstlerischer Vision weit weniger anschaulich. Doch wenn man des bekannten leonardischen: *Ogni dipintore dipinge sé* („Jeder Maler malt sich selbst“)<sup>3</sup> gedenk ist, kann man einige Schlüsse aus Figuren und ihren Posen, sowie aus dem physischen und psychischen Zuständen, die in figurativen Werken dieses Stils vorherrschen, zu ziehen. Kennzeichnend ist ein Beispiel, das uns im vorliegenden Fall neuere europäische Kunst bietet. Dieses Beispiel ist Impressionismus, wo das Prinzip der malerischen Vision am konsequentesten verwirklicht ist. Figuren, welche die impressionistische Landschaften und Genregemälde bewohnen, sind die der sich an frischer Luft sorgenlos erholenden, sich sonnenden und manchmal bräunenden oder ruhig spazierenden Männer und Frauen. Ungezwungen-lässige Pose halbliegend und bisweilen Beine kreuzend der Modelle, die sich auf Sofa oder Liegestuhl, in weichen Sesseln oder Hängematte bequem eingerichtet haben, sind in impressionistischen Porträts üblich. Bemerkenswert aber ist, daß solche Relaxation in dargestellten Personen manchmal schon in der Kunst vorangehender Zeit, in realistischer Porträtmalerei um die Mitte des 19. Jh. in die Augen fällt, doch ihr früheres Vorzeichen kann man wohl schon im französischen weichen, an sich ziehenden Möbel des Louis-Philippe-Stils (30.-40. Jahre des 19. Jh.) einsehen (vgl. Empire'sche Sitz- und Liegemöbel, die, im Gegenteil, fesselt den Benutzer nicht: man sitzt und liegt auf ihm bequem, aber steht leicht auf). Gerade diese Relaxation vorbereitete und bestimmte den Impressionismus, indem sie mit dem Selbstempfinden des z. B. eine Landschaft malenden impressionistischen Künstlers,

anders gesagt, mit gewissem gesamtem Tonus verwandt ist, der außer allem andern auch spezifische Akkomodation der Augenmuskeln hervorruft, deren Entspannung als notwendige und hinreichende Bedingung der impressionistischen Landschaftsvision dient.

Verborgen für unmittelbare Beobachtung, wenn es sich um nicht-darstellende (gegebenfalls musikalische) Manifestationen des Impressionismus handelt, kommt Urmotorik dieses Stilphänomens mit überzeugender Anschaulichkeit in figurativen Interpretationen derer zum Vorschein. Beispiele dafür sind viele choreographische Behandlungen impressionistischer Musik, (auch wenn sie reine und von jeden literatur-bildhaften Verbindungen freie Instrumentalmusik ist), von denen beginnend, die auf die Bühne des S. Diaghilews „Ballets russes“ einst gebracht wurden, bis zu allerletzten. Welche schwierige und komplizierte Muskelarbeit solche Tanzausführungen den Tänzern auch immer kosteten, sind von ihnen geschaffene Bühnengestalten durch Lässigkeit und Schmachten der ineinander überfließenden Stellungen und schleppenden Bewegungen gekennzeichnet.

In figurativem Nachlaß des Impressionismus kann man aber auch an eine Reihe der Ausnahmen aus dieser Regel zu zeigen; von ihnen wichtigste sind E. Degas und früherer M. Liebermann. Doch dieser letztere ist eigentlich keine Ausnahme: in seiner Anfangsperiode ging der Meister nur noch zum Impressionismus, indem er sich allmählich von sozial-kritischem Realismus und bzw. von dem für diese Kunstrichtung eigene Thema der physischen Arbeit entfernte, um letztlich, in der Periode seiner schöpferischen Reife zu den für Impressionismus charakteristischen Motiven der angenehmen Muße zu kommen. Was aber thematische Vorzüge des Degas betrifft, steht es damit noch komplizierter und im historischen Sinn wohl interessanter. Wie bekannt ist, liebte der Künstler, Figuren in den Stellungen, die entweder gezwungen oder Müdigkeit ausdrückend sind, darzustellen. Es scheint übrigens, daß es hier nicht so um eine stilistische Inkonsequenz, wie umgekehrt, um eine besondere (besser wäre hier vielleicht *radikale* zu sagen) Treue dem Prinzip des erwählten Stils, – die Treue, die so folgerichtig ist, daß sie die Kunst außer desselben Stils Grenzen hinausführt und zugleich sie der künftigen Kunst der sog. Avantgarde nähert. So kunstreich auch Meister der akademischen Schulung Degas verschiedene Figuren der ermüdeten Plätterinnen, Jockeys, Tänzerinnen in schwierigen Attitüden und Bewegungen, sich im kleinen Badebecken zusammenkrümmenden Frauen – manchmal darstellte, malt er sie nur dafür, um nicht ohne zynische Ironie eine für ihn als Künstler wichtige Sache bevor dem Zuschauer zu enthüllen, und zwar: daß er sein Körperschema auf keine von diesen Figuren im Schaffensakt projiziert; daß seine schöpferische Beziehungen mit der Figur als solcher endlich und unwiderruflich abgebracht sind; und daß einzige Objekte, mit denen er sich als schöpferischer Subjekt (zum Unterschied von seinen impressionistischen Kunstkameraden, in deren Werken Menschenfigur als partielle Widerspiegelung des Künstlers Selbst trotz allem noch

dienen bleibt) identifiziert, sind Licht und Luft, letzten Endes aber Linie und Farbfleck. In seinen Werken zeigt Degas auf, daß auch der Anblick unbequemer und mühsamer Bewegungen seine innere impressionistische Atonie zu betrüben nicht imstande ist. Das Prinzip des Impressionismus wird hier bis zur Negation des Impressionismus geführt; Selbstidentifizierung mit Figur als Grundlage aller vorhergehenden Kunstaktivität ist aufgehoben. Aber als solche ist die Selbstidentifizierung trotzdem erhalten. Allein jetzt hat sie andere Objekte: zum Unterschied von lebendigen Körpern sind diese unfähig zu Selbstbewegung und Bekundungen unvorhersehbarer Neuheit; auf künftigen Wege der Kunst stellt ihr Hervortreten im voraus seine traurige Meta.

Das alles bewegt zu dem Schluß, daß ganz verschiedenartige Typen der künstlerischen Vision ein jeweils besonderer Ausdruck der gewissen muskel-motorischen Einstellung in ihrem Grunde sind<sup>4</sup>. Somit widersprechen zwei verschiedene Interpretationsverfahren – eins, das außer anderen auch dem früheren H. Wölfflin<sup>5</sup> eigen gewesen war, und anderes, auf der Charakteristik der Vision begründetes, das von demselben Wölfflin späterhin<sup>6</sup> entwickelt wurde, – einander nicht, indem sie eigentlich in eine Methode der kunstgeschichtlichen Interpretation ungehindert vereinbar sind.

Es sei beiläufig folgendes bemerkt: Besonders vollständig und unmittelbar, wie mir scheint, zeigt sich der Charakter der muskel-motorischen (hier ästhetischen) Archetypen in der tektonischen Seite der künstlerischen Gestalt und vor allem in der visuellen Repräsentation der Beziehungen zwischen Schwere (Last) und Kraft, die sie überwindet.

Dabei halte ich für nötig das nochmals zu betonen. Keine suprahistorische Gemeinsamkeiten, einschließlich erwähnter ästhetischer Archetypen, haben Möglichkeit sich in reeller Geschichte zu aktualisieren, ohne mit dem mehr oder weniger wirksamen Widerstand von der Seite der vorgefundenen geschichtlichen Realitäten zusammenzustoßen. Dieser Umstand stellt den Stilhistoriker vor Notwendigkeit, in jedem einzelnen Falle Kraft und Ergebnisse des erwähnten Widerstandes speziell berücksichtigen und Arten der begrenzenden geschichtlichen Verhältnisse zu bestimmen, die jedesmal ganz heterogen sein können: von technologischen, natürlich-geografischen und ökonomischen bis zu ideologischen, sowie denen, die zu Routineformen des Kunstlebens, d. i. solchen Formen, die mit altverehrten und/oder gewohnten Kunsttraditionen, Regeln und Handgriffen verbunden sind.

Somit treten Stile in eigenem Sinn als Systeme des äußeren Ausdrucks grundlegender *Aisthesis*- und, in breiterem Sinn, *Lebenseinstellungen* hervor. Diese Einstellungen jedoch sind durch allgemeine menschenpsychologische Natur, ihre Möglichkeiten und Beschränkungen streng bedingt. Weshalb auch Repertoire der eigentlich Stile ist zahlenmäßig begrenzt und keinen Veränderungen unterworfen. In diesem Sinn stehen die Stile (und darin stimme ich Wölfflin<sup>7</sup> zu), ebenso wie sie erzeugende Natur, über der Geschichte. Bei alledem doch erscheint die ganze

Kunstgeschichte als Schauspiel der wahrhaftig unerschöpflichen Mannigfaltigkeit formaler Traditionen, und solche Mannigfaltigkeit (darin muß ich Wöllflin widersprechen) kann man nicht als Ergebnis ausschließlich natürlicher Diversifizierung (Verzweigung) der einzelnen Grundstile im Verlauf ihrer im wesentlichen ungehemmten schöpferischen Entwicklung zu betrachten. Denn formale, zu ihrer Zeit manchmal auch sehr einflussreiche und historisch wichtige Traditionen sind so oft heterogen, anders gesagt, enthalten sie in sich so oft verschiedenartige Stilgrundsätze, indem sie die letztere durchaus nicht immer zu voller Synthese führen (z. B. byzantinische Malerei, die Klassizismus und „Impressionismus“ der Spätantike mit Linearität und Schematisierung, oder Barock, das, obgleich von Wöllflin als Stil interpretiert war, doch den klassischen Nachlaß mit formzerstörerischem Drang in sich gegensätzlich vereinigt), daß man hauptsächlich Weise der Bildung solcher Traditionen in einer Kombination verschiedener Grundstile gestehen soll. Welchen gemeinsamen Namen man diesen heterogenen Traditionen geben muß, ist eine andere Frage. Ich möchte nur bemerken, daß Ausdruck *Mode* wohl ganz passend in Bezug auf sie wäre (vgl. z. B. Art deco, dessen höchst heterogene Erscheinungen sich nur durch einen Anstrich mondäner Schick-Eleganz und eine Offenheit zu allem Neuem in etwas Ganzes vereinigen), falls er einige erniedrigende Bedeutung nicht hätte, die er gewöhnlich erwirbt, wenn sich außer den Grenzen der angewandten Künste benützt. Wichtiges Moment ist hier aber, daß eine stilistische Heterogenität an und für sich (auch wenn sie den Grad des folgerichtigen Eklektizismus erreicht) die Kunsttraditionen und Kunstwerke ihrer ästhetischen Anziehungskraft keineswegs beraubt. Darüber hinaus, gerade Eklektizität macht sie für eine Menge der Kunstbenutzer häufig besonders wertvoll. Denn gewisse Verbindung der ästhetisch widersprüchlichen Momente kann sich gar nicht immer als etwas Ungereimtes, sondern häufig als pikantes, durch seine Ambivalenz aufregendes Spiel der Eindrücke zu erleben<sup>8</sup>.

*Stil und psychomotorische Empathie.* Also muskel-motorische Einstellung ist eine solche Kraft, die bei allen ihre Wirksamkeit beschränkenden Bedingungen dem Stil sein Charakter gibt; für die Äußerung dieses Charakters ist ihre Anwesenheit notwendige und bestimmende psychologische Bedingung. Inzwischen erhebt sich eine gesetzmäßige Frage: ist diese Einstellung auch genügende psychologische Bedingung oder beteiligt sich auch etwas anderes an gegebenen Prozess notwendigerweise?

Wahr ist hier meines Erachtens das letztere. Trotz ihrer entscheidender Bedeutung für den Verlauf der Stilbildung ist muskel-motorische Einstellung dennoch ein Faktor, dessen ästhetische Wirksamkeit sich ohne ein anderes und gleich notwendiges Etwas denken nicht läßt. Nur in Verbindung mit noch einem körperlich-psychischem Faktor, *muskel-motorischer Empathie*<sup>9</sup> wird sie wirksam und zudem nur dank derselben Empathie bildet sie sich heraus.



Wie geschieht es? Entsprechend der Theorie des Sozialpsychologie-Begründers G. H. Mead<sup>10</sup> nimmt jedes Individuum im Zug seiner Sozialisierung nachahmend auf sich, sowohl innerlich als auch in seinem äußerem Benehmen, und aneignet sich dadurch eine „Rolle des Anderen“<sup>11</sup>. Von Anfang an ist sie die Rolle irgendeiner einzigen, für es autoritativen Person aus näherer Umgebung, als Regel ältere, danach – die Rolle anderer, für es auch autoritativer Personen. Mit der Zeit aber, aus einer Reihe solcher Rollen synthetisiert sich eine „Rolle des verallgemeinerten Anderen“<sup>12</sup>, d. h. Rolle eines imaginären Menschen, dessen Bild erscheint dem sich herausbildenden Gesellschaftsmitglied als etalonmäßig, von jenem Sozialmilieu gewürdigt, zu welchem das Individuum selbst einzufügen bestrebt.

Doch die Rolle ist immer Rolle: Von ihrem Darsteller – hier dem Schauspieler Sozialdramas – fordert sie Bestimmtheit, Vollständigkeit und Integrität ihres sinnlich-anschaulichen Präsentierens. Dieser Forderung entsprechend wird etalonmäßiges Bild als Regel in allen seinen Erscheinungsformen wiedergegeben. Denn, wenn Individuum seine soziale Rolle darstellt, denkt es nicht; es fühlt, folglich wiedergibt es sie in ihrer Ganzheit, nicht differenzierend, ohne vorläufige rationale Auswahl dessen, was ihm praktisch nützlich, und bzw. ohne Ausschließen dessen, was ihm praktisch schädlich (z. B. in Filmbildern des 20. und 30. Jahren gespiegelte Manier häufig und reichlich mit Zigarre oder Stäbchen zu dämpfen) oder einfach unnützlich ist.

Auf ersten Blick sollen diesem letzteren, d. h. Unnützligen, auch visuell-plastische Merkmale der Sozialrolle zugerechnet sein. Soviel ich weiß sprach Mead über sie speziell nicht. Immerhin scheint es, daß ihre Berechnung hat sehr große, wenn nicht entscheidende Wichtigkeit für Begreifen dessen, wie das Werden des sozialen Selbst fortkommt. Denn indem es vielfach Manieren, expressive Gebärden und mimische Bewegungen deren, wen nachahmend es sein Etalon schuf, wiederholt, findet ein sich sozialisierendes Individuum (auf dem Weg von Folgen zu Ursachen hinauf) für sich Zugang zur Welt der psychischen Reaktionen, die eben diese plastische Erscheinungen gewöhnlich hervorrufen. Solcherweise eignet er sie sich an.

Dieses Verfahren ist wichtig nicht nur für bessere Aneignung, sondern auch für erfolgreiche Darstellung der Sozialrolle, die der anschaulichen Überzeugungskraft wie keine andere Darstellung bedarf. Denn, wenn z. B. Theaterbesucher, der versteht, daß vor ihm nichts mehr als Schauspiel ist, leicht dem Schauspieler auch gewisse, durch den Meisterschafts- oder Begabungsmangel verursachte Künstlichkeit seiner Spielweise vergeben oder sich mit Verständnis zu ihrer absichtlichen Konventionalität verhalten kann, ist für Teilnehmer des Sozialdramas auch geringe Abweichung von Wahrscheinlichkeit öfters dem Fiasko gleichbedeutend. Bzw. muß dieser Teilnehmer, um seine Ziele zu erreichen, seine Rolle in allen plastischen Nuancen vorstellen.

So entsteht gleichzeitig mit gewissem Etalon des Sozialbenehmens auch seine plastische, muskel-motorische Äußerung. Und was ist hier für uns wichtig: einmal entstanden, projiziert sich diese Äußerung von ihren Trägern wenn diese die Künstler sind, auf ihre Kunstschöpfungen, um durch deren Vermittlung in der Gesellschaft weiter und wirkungsvoller zu verbreiten. Somit bedingt muskel-motorische Empathie (oder wie man solche anders nennt, Kinästhesie)<sup>13</sup> kunstschöpferischen Prozess, wobei nicht nur in seiner individuell-einmaliger, sondern auch in kollektiv-wiederholender Erscheinungsform, d. h. als Werden, Funktionieren und Wechseln der Kunststile.

Wie es aus dem oben gesagten folgt, macht kinästhetische Empathie allein den psychischen Prozess des Kunstschaffens nicht: in ihm tritt sie hervor in unlösbarer Verbindung mit dem Projizieren der muskel-motorischen Einstellung. Aber in ihrer Funktion sind diese beide grundverschieden. Wenn letzteres ein Prinzip der Stilbeständigkeit vertritt, ruft die erstere hervor, indem sie der wechselvollen Außenwelt zugewandt ist, Variabilität der Stilerscheinungen, sowie bei gewisser Konjunktur auch Übertreten und Zerstören der Stilgrenzen.

*Empathie und Ekpathie in kunstschöpferischem Prozess.* Inzwischen gewährleistet auch dieses Paar an und für sich künstlerischen Prozess noch nicht; es bleibt nur seine vorläufige Bedingung. Was aber Kunstschaffen in eigenem Sinn betrifft, ist es das Verleihen dem Resultat des Selbstprojizierens und der Empathie einer mehr oder weniger allgemeingültigen Form, was nach seiner Richtung und Charakter ein der Empathie gegensätzlicher psychischer Vorgang ist. Mit Rücksicht auf buchstäbliche Bedeutung des Wortes *Empathie* („Einfühlung“) kann man diesen Vorgang bzw. als *Ekpathie* (buchstäblich „Aus-fühlung“) zu bezeichnen, indem man darunter eine innere Distanzierung des Subjekts von dem psychischen Produkt des eigenen empathischen Erlebnisses. Diese Ekpathie ist ein wichtiges, Empathie ergänzendes Moment. Seine Vernachlässigung, falsche Überzeugung, daß Fähigkeit zur „inneren Verschmelzung mit Objekt“ alles für Kunstschaffen Nötiges ist und daß, um Fortschritte in der Kunst zu machen, diese Fähigkeit haben und üben ganz genug wäre, führt zum Verfall der Kunst als Form. Denn unmittelbares Objektivieren der muskel-motorischen Einstellung ist fähig bestenfalls die Penfields Homunkuli<sup>14</sup> herzustellen, schlimmstenfalls aber, wenn diese Einstellung in der Verbindung mit gleicherart Empathie hervortritt, die Phantasiegebilde dieser letzten kundzugeben und zu verwirklichen.

Warum ist Ekpathie wichtig? Weil durch sie der pragmatische (im semiotischen Sinn) Aspekt des vollwertigen Schaffens, d. h. seine Ausrichtung nach Verständnis von seiten eines gewissen verallgemeinerten Adressaten, der dem künstlerischen Bewusstsein immer beiwohnt, sich verwirklicht. Die Ebene der Verallgemeinertheit dieses interiorisierten Adressaten, der Grad seiner sozial-kulturellen Repräsentanz kann aber sehr verschieden sein. Solcher Adressat kann

als typischer Vertreter sowohl einer winzigen subkulturellen Gruppe, als auch einer großen und vielseitig entwickelten r alten Kultur gedacht werden. Im Grenzfall (wollen wir uns auch solchen vorstellen) wird dieser imaginärer Adressat, unabhängig von dem Grad der seitens Künstlers von ihm erwarteten geistigen Fähigkeiten, Kompetenz und ästhetischen Empfindlichkeit, gedacht als völlig unwissender um alle, d. i. nicht nur individuell-spezifische sondern auch geschichtlich bedingte und für eine gewisse Epoche typische Voraussetzungen, Verhältnisse und Besonderheiten seiner, d. i. des Künstlers, Erfahrung und darum als bedürftiger solcher Repräsentationsform, die, ohne erwähnte Erfahrung ihrer kollektiver und individueller Besonderheiten zu berauben, sie gleichzeitig klar und für die Auffassung des Außenseiters, d. h. dessen, dem sie zum Teil oder auch gänzlich fremd ist, zugänglich vermitteln könnte. Solcher Adressat ist ein Vertreter nicht irgendeiner einzigen Kultur oder eines gewissen gesellschaftlichen Stratums, sondern des menschlichen Geschlechts als solchen, ein Mensch *in abstracto*, und dadurch ist er – sei es nebenbei gesagt – dem Subjekt der Rechtsverhältnisse ähnlich, das dem auf humanistischen Prinzipien begründeten Rechtssystem vorausgesetzt ist.

*Idealer Stil und semiotische Bonität.* Wie denn muß man unter Berücksichtigung des gesagten, sich den idealen Stil denken? Welche müssen seine Beschaffenheiten sein?

Von dem Standpunkt des heute vorherrschenden ästhetischen Relativismus ist diese Frage sinnlos, weil schon Begriff selbst des *idealen Stils* unüberwindlichen Widerspruch in sich enthält. Es ist gebräuchlich zu meinen, daß beliebiger Stil kann ideal sein, wenn er nur den schöpferischen Intentionen der ihn anwendenden Künstler entspreche: heute ist ein Stil ideal, morgen anderer; bei einem Meister ist ein Stil zur Vollkommenheit gebracht, bei anderem anderer; usw. Übrigens, indem man Stilbegriff bis zum Umfang des Epochenstils verengt, kann man auch andere Version derselben relativistischen Ausgangsidee formulieren. Diese im 19. Jh. geborene, im 20. höchst populäre, heute aber ihrer Anhänger fast völlig entbehrende Version kann kurz und bzw. vereinfacht folgenderweise übertragen sein: Stil ist Mittel, durch welches eine geschichtliche Epoche ihre Seele (oder ihr Geist, wie manche sagen) allseitig und voll ausdrückt; es ist seine einzige natürliche Zweckbestimmung, deren Erfüllung gemäß er eingeschätzt werden soll. Und wenn dem so ist, dann ist jeder Stil ideal.

Trotz allem Unterschied sind beide Versionen fest auf gemeinsamer für sie Idee der künstlerischen Gleichwertigkeit aller Stile begründet. Zur Zeit bleibt diese Idee allgemein anerkannt; auch ich habe keine Absicht, ihr zu widersprechen. Nicht weil ich mit ihr einverstanden sei, sondern weil, über idealen Stil hier sprechend, lasse ich beiseite ästhetisch-wertmäßigen Aspekt der Frage und nur semiotischen Aspekt allein in Betracht ziehe. Nicht jeder Stil ist doch ein künstlerischer Stil. Und kein Stil muß letzten Endes ausschließlich im Aspekte des ihm eigenen Künstlerischen betrachtet sein. Denn in erster Linie stellt der Stil ein gewisses System der

Zeichenorganisation vor und deshalb bei entsprechender Fragestellung darf er, unter dem Gesichtswinkel der kommunikativen Wirksamkeit behandelt werden, z. B. im Aspekte seiner Fähigkeit zu unmissverständlicher Wiedergabe des gegenständlichen Inhalts und dabei unter Ablenkung von der Frage um die Bestimmung des Kunsttextes, eigene Semantik zu vernebeln, oder, seinen Zeichencharakter hervorhebend, von ihr Aufmerksamkeit abzuführen, oder endlich ganz und gar diese Semantik zu vernichten<sup>15</sup>, – mit einem Wort, um solcher Bestimmung, in welcher so viele Theoretiker neuester Zeit eine Spezifik der Kunst eingesehen haben.

Meine These ist: Wenn man den Stil in semiotischen Hinsicht betrachtet, und zwar indem man in seiner Einschätzung von dem Kriterium der Vollständigkeit der Offenbarung in ihm der Zeichensystemidee selbst leiten läßt, so muß idealer Stil als widerspruchsfrei im Plan der Semantik, universell zugänglich im Plan der Pragmatik und vollkommen deutlich im Plan der Syntaktik (denn ohne letzteres ist weder erstes noch zweites möglich) verstanden werden. Diese theoretische Konstruktion setzt voraus, daß der im idealen Stil schaffende Künstler, indem er verschiedenste Themen behandelt und verschiedenste Gedanken und Stimmungen wiedergibt, solche Ausdrucksmittel dabei benutzt, welche ihm erlauben könnten, auch für denen, die nach ihrer Denkart, Anlage und kulturellem Background ihm ganz unähnlich sind, höchstmöglich begreiflich zu werden.

Ich erwarte, daß ein Leser, aus dessen Gedächtnis der offiziöse Kampfruf „Kunst in die Massen“, noch nicht getilgt ist, habend es gelesen, etwas Fragwürdiges darin vermutet. Darum eile ich folgenden Vorbehalt zu machen. Dieses Urteil hat mit ästhetischem Egalitarismus nichts zu tun. Ein Werk, das nach seinem Stil ideal ist, kann gewiß auch von breitem Publikum geliebt sein, aber gleichermaßen kann es auch für immer ihm fremd bleiben, bestenfalls das Gemeingut des gar nicht zahlreichen elitären Schätzerkreises werden. Für Bestimmung dieses Kreises ist ein anderes Moment von Bedeutung: Dieser Kreis ist niemals ein dichter Kreis der schon längst zueinander eingeschliffenen und einander bei der ersten Andeutung verstehenden Menschen, für welche der Autor des Werkes eine verwandte Seele ist, die sich in den für sie (obwohl nicht für Fremden) gewohnten Formen ausspricht. Nein, dieser Kreis kann nicht einfach sehr verdünnt sein: als solcher kann er, seinen Platz gar nicht im physischen, sondern ausschließlich im begriffsmäßigen Raum besetzen, also als Klassifikationsgruppe, deren Glieder, – hier die Schätzer, – abgesondert existieren und sich in logischer Vorstellung, auf Grund bloß einer ihnen gemeinsamen Eigenschaft, – hier des Besitzens der entwickelten ästhetischen Auffassungsfähigkeit – vereinigen. Anders gesagt: das Elitäre solcher Menge ist durch das Elitäre ihrer Elemente bedingt, und nicht umgekehrt.

*Idealer Stil, Klarheit und Konventionalität.* Also idealer Stil ist ein Stil, dessen Realisation nicht auf Grund des Merkmals *Gemein zugänglichkeit/Elitäres* (diese Alternative keinen

Bezug auf seine Natur hat), sondern auf Grund des Merkmals *Klarheit/Unklarheit* unterscheidbar sind. Das Werk des idealen Stils ist durch höchstmögliche Klarheit in der Vorstellung seines Gegenstandes gekennzeichnet; unter semiotischem Gesichtspunkt betrachtet ist es ein Zeichen, welches der Idee selbst – d. h. kommunikativer Idee – des Zeichens entspricht und dadurch den höchsten Grad der *semiotischen Bonität* (der Qualitätsmäßigkeit, der Güte des Zeichens) besitzt.

Irgendjemand denkt vielleicht, daß für den Künstler solche kommunikative Qualität auch durch Anwendung der in seiner kulturellen Umwelt üblichen Konventionen erreichbar ist. Und in der Tat, Menschen, die zu einer und derselben Gemeinschaft gehören, sich gewöhnlich ohne jede Mühe verständigen, indem sie in ihrer Gemeinschaft festgesetzte konventionelle Signale benutzen. Was die Künste betrifft, so nehmen wir als Beispiel die Wortkunst: sie gebraucht doch beständig ein reichstes und kompliziertestes System solcher Konventionen – die Sprache. Hier aber geht es um die Notwendigkeit, die von der Natur selbst des Wortes auferlegt wird; denn es ist unmöglich, einen Ablauf der Abstraktionen (die die eigentliche Bedeutungen der Wörter sind) anders als durch eine gewisse Reihe der Konventionen wahrnehmbar zu machen. Unterdessen sind schon die primären Bedeuteten (*signifiés*) dieser Reihe imstande ihrerseits, indem sie eine eigene Reihe der sekundären Bedeutenden (*signifiants*) bilden, Bau und Entwicklung der Bilder mit ziemlich großer, fast ikonischer (im semiotischen Sinn auch) Anschaulichkeit wiederzugeben. So, gemäß dem russischen Kritiker V(W).G. Belinskij (Mitte des 19. Jh.), ist guter Sprachstil „der Gedanke selbst,... Reliefartigkeit, Tastbarkeit des Gedankens (rel’efnost’, osja-zaemost’ mysli)“<sup>16</sup>.

Was die andere Künste anbelangt, so sind sowohl die Anwesenheit als auch die Rolle der Konventionen in ihrer „Sprache“ nicht von dauernder Beschaffenheit dieser Künste vorausbestimmt, sondern durch dieselbe kultur-historische Umstände, durch die diese Kunstkonventionen in Zeit und Raum eingeschränkt wird, bedingt. Dementsprechend wird auch adäquater Adressat dieser Konventionen durch ihren kulturellen Chronotopos eingeschränkt. In der Kunst welche sich ständig an solcherart Konventionen wendet, ist Moment der Augenscheinlichkeit, die für Klarheit des idealen Stils kennzeichnend ist, wesentlich geschwächt. Solche Kunst ist berechnet nicht auf Fähigkeit zu adäquater, persönlich-selbständiger und unabhängiger Auffassung, sondern auf Kompetenz einzelner Gruppen, deren Bestand immer begrenzt ist, wie auch immer groß sie wären. Es versteht sich von selbst, daß in diesem Fall auch das Subjekt der Auffassung ein Individuum ist. Doch es ist ein solches Individuum, das muß vor allen Dingen im Aspekt seiner Gruppenzugehörigkeit, als Träger der von ihm ehrerbietig angeeigneten kollektiven Gewohnheiten und Vorstellungen betrachtet werden. Mittlerweile wird dem in idealem Stil geschaffenen Werk der Adressat als ein Subjekt der unabhängigen und unvoreingenommenen Auffassung

vorausgesetzt, welche sich auf eigene, seiner empirischen und operationalen adäquate perzeptive Erfahrung stützt.

Außerdem trägt Konventionalität in sich eine Möglichkeit widersprüchlicher (eigentlich widersprüchlicher, nicht einfach eindeutiger!) Interpretation. Ein weitbekanntes Beispiel: In altägyptischer Kunst ist ein quadratisches, mit Bäumen bepflanztes Wasserbecken gewöhnlich als eben Quadrat dargestellt, von dem die Bäume auf alle vier Seiten (nach oben, nach unten und seitwärts) mit seinen Stämmen und Kronen gewendet sind. Als ein Wasserbecken zwischen Bäumen wurde solche Darstellung von dem des Zuschauers Bewusstsein verstanden, das durch übliche Konvention gelenkt worden war. Als senkrecht gestellter quadratischer Gegenstand wurde sie von dem Gesichtssinn desselben Zuschauers wahrgenommen, von dem Sinn also, der mit der des Zuschauers sensuellen Erfahrung im Einklang gestanden war. Etwas ganz anderes ist, daß altägyptischer Zuschauer auf der Ebene des Bewusstseins von den Vorsagen seines Gesichtsinns mehr oder weniger abstrahiert hatte; andernfalls wäre er nicht imstande zu glauben daß alle Bäume als stehende und keiner als gefallener hier vorgestellt ist. Aber erreicht wurde es allein dank dem Vorrecht, das er der Gemeinschaftstradition vor eigener Individualerfahrung gewohnheitsmäßig hingegeben hatte, ohne irgendeine ästhetische oder andere Beschwerden zu empfinden.

Analoges Beispiel, auch aus dem Gebiet der altägyptischen Kunst, ist eine spezifische vielseitige Darstellung der Teile einer Figur: Kopf – en profil, Schultern – en face, Bauch – in Dreiviertelstellung, usw. Oder sog. hieratischer Schritt in altorientalischen Kunst: Figur muß als gehend sich verstehen, aber visuell tritt sie als breitbeinig feststehend hervor. Und schon sehr hohen Grad der widersprüchlichen Vieldeutigkeit beweist der dreidimensionale Raum in Malerei der byzantinischen Tradition; ich meine sog. System der umgekehrten Perspektive. Zum Unterschied von Raum der Renaissance-Malerei ist es ganz unmöglich, solchen Raum – genauer gesagt gegenseitige Anordnung der sich in ihm befindenden Gegenstände – auf einem topografischem Plan wenigstens ungefähr wiederzugeben. Übrigens, laut verbreiteter Deutung, muß der Zuschauer sich mit dem zu vertragen, daß er hier vor besonderem, übersinnlichem Raum steht. Aber diese Deutung widerspricht seltsamerweise dem, daß byzantinische Maler in solchem Raum vor allem Episoden aus Heiliger Geschichte und den Heiligenleben dargestellt haben, und diese waren ja als die in ganz irdischem, physisch sowie historisch konkretem Raum (in Bethlehem, Jerusalem, Rom usw.) stattgefunden gedacht worden waren. Also aller Wahrscheinlichkeit nach ist ähnliche Deutung nichts mehr als Versuch, theologische Sanktion dem zu geben, was in der Tat nur Äußerung der im bestimmten Zeitalter verbreiteten Geschmacksbevorzungen sein kann.

Andere heute allerorts verbreitete und fast vorherrschende Vorstellung darüber besteht darin, daß Raumgestalt der byzantinischen Malerei, ähnlich wie die der darstellenden Kunst jedes Zeitalters, sei nur Widerspiegelung der für ihre Entstehungszeit typische und so gewöhnliche oder wenigstens zu solchem tendierende Raumauffassung. Doch um krasse Ungereimtheit solcher Meinung zu ergreifen, wäre genug, sich nur auf Augenblick einen Menschen vorzustellen, der in seiner alltäglichen Tätigkeit – also in räumlicher Orientierung auch – sich mit der Idee der umgekehrten Perspektive leiten lässt. Es wäre fürwahr ein bedauernswertes, im Grunde lebensunfähiges Wesen, der auf Schritt und Tritt, wie irgendeiner Schildbürger, übel anläuft. Ob man kann zweifeln, daß in ganzer Menschheitsgeschichte auch einzige Periode herauszufinden unmöglich sei, deren typischer Vertreter ein solcherart Subjekt sein könnte? Denn ebenso wie jeder verhältnismäßig normaler Mensch beliebiger Zeit seine übliche Körperbewegungen immer mit den Gesetzen der Newtonschen Physik, – auch wenn er in diesen völlig unwissend ist, – streng, obgleich unbewußt, in Übereinstimmung bringt<sup>17</sup> und damit zeigt, daß instinktmäßiges Wissen um sie in seiner Seele schon vorausgesetzt ist, so bestimmt sich auch seine räumliche Orientierung, unabhängig von Bewußtsein und bewußte Kenntnisse, durch sinnliche Vorstellung um Raum, der im Grunde euklidischem adäquat ist und erscheint seinem Inneren in der einzigen dieser Vorstellung entsprechenden Form, die sich der klassischen Linearperspektive nähert. Alle andere Perspektiven entstehen nicht zu Zwecken der Außenweltwahrnehmung und gewiß nicht als Alternativen jener Linearperspektive (als solche wären sie, wie gesagt ist, praktischen Zielen der sinnlichen Wahrnehmung vollkommen widrig), sondern als eskapistisch-kompensatorische Formen für Gebrauch im Kunstbereich und allein in künstlerischer Funktion. Ganz andere Sache ist, daß im Laufe der Zeit sie auch auf allgemeine Wahrnehmungspatterns vermittels der Kunst ihren deformativen Einfluß ausüben. Dann aber kommt Klassik zu Hilfe, um Innenwelt des Menschen in Einklang mit Außenwelt zu bringen und so Wirksamkeit seiner Praxis wiederherzustellen.

*Klarheit und ihre Konstituenten.* Also Konventionalität in der Kunst geht mit Unklarheit schwanger und ist als Regel so und so mit irrationellem Bedürfnis nach dieser letzteren verbunden. Jedenfalls hat wahre künstlerische Klarheit mit Konventionalität wenig zu tun. Was ist dann eigentlich diese Klarheit? In System der Kunstformcharakteristika ist sie *ein sinnlich-anschauliches, gleichzeitiges (simultanes), und widerspruchsfreies Erscheinen des Gegenstandes sowohl in seiner Gegenständlichkeit (Integrität und Abgesondertheit), als auch in aller Kompliziertheit seiner inneren und, – insofern das letztere läßt zu, – auch äußeren Zusammenhänge.*

Folglich wird solches Erscheinen durch zwei entscheidende Momente bedingt. Von ihnen erstes betrifft den Gegenstand selbst und bedeutet sein Besitzen von solcher Form, welche:

- a) sich gleichzeitig sowohl in Ganzem, als auch in wesentlichen Teilen von Wahrnehmung ergreift (*Prägnanz*) und
- b) den Charakter ihres Gegenstandes einwandfrei versinnlicht (*Präsentabilität*).

Indessen sind diese beide Momente verurteilt virtuell zu bleiben bis ein anderes Moment aktuell wird. Es setzt solche Mittel der Vorführung (Demonstration)gegebener Form voraus, wie geeignete Beleuchtung, Lage, Hintergrund usw., Anwendung welcher die Versinnlichung beider erwähnten Eigenschaften begünstigt (*Präsentativität*).

Prägnanz ist also Vernehmlichkeit der Form, ihre Auffassungsbequemlichkeit an und für sich, außer Beziehung zu Vernehmlichkeit des Geformten (wie z. B. beim leicht und angenehm wahrnehmbaren Umriß, der die Form und Wesen eines von ihm beschriebenen Gegenstandes keineswegs in allen Fällen klar machen soll).

Präsentabilität ist Fähigkeit der Form, die prägnant ist, das durch sie Geformte wahrnehmbar zu machen. Und Präsentativität ist das Sich-Befinden der Form in solcher Lage, die zwei oben erwähnte Virtualitäten aktuell macht.

Solche sind wesentliche Merkmale der *Präsentation* im Allgemeinen. In Fällen aber, wenn es sich um Klarheit der Darstellung oder anderen Zeichenpräsentation des Gegenstandes handelt, d. h. um solche Vorstellungsart, welche *Re-präsentation* heißt, muß man auch je zwei Aspekte in allen drei Momenten – in Prägnanz, Präsentabilität und Präsentativität – zu unterscheiden:

1) Prägnanz

- a) darstellender Form,
- b) dargestellter Form,

2) Präsentabilität

- a) darstellender Form,
- b) dargestellter Form,

3) Präsentativität

- a) darstellender Form (z. B. geeignete Beleuchtung und Lage eines Gemäldes),
- b) dargestellter Form (z. B. geeignete Beleuchtung und Lage eines Gegenstandes im Bildfeld des Gemäldes, Photos oder der Zeichnung).

Es ist ganz verständlich, daß Nichtvorhandensein der Klarheit in künstlerischer Gegenstandspräsentation, wenn es an und für sich genommen ist, keine Unfähigkeit ihres Schöpfers, das von ihm Gewünschte zu verwirklichen, beweisen kann. Dieser Umstand kann häufig mit großer Wahrscheinlichkeit und manchmal auch mit voller inneren Gewißheit als seine Bestrebung, der Klarheit um mit ihr nicht vereinbarer Werte willen abzusagen, interpretiert werden<sup>18</sup>. Aber auch in Fällen, wenn der Künstler sowohl zur Klarheit strebt, als auch alle Mittel, sie zu erreichen,



beherrscht, ist es ihm gar nicht beschieden, sein Ideal zu verkörpern. Als Hindernis auf seinem Wege kann sich sein Gegenstand selbst zu erweisen. Denn der Meister läßt, indem er gewissen Themenstoff erwählt, gar nicht immer, sich durch seine ästhetische Anlagen zu leiten. Und wirklich, einem Künstler traditioneller Art ist sein Gegenstand als Regel durch entweder kollektive (außenkünstlerischer einschließlich) Tradition oder ideologische Konjunktur, oder auch zeitgenössische Erkenntnisorientierungen vorausbestimmt. Wobei jeder von diesen Faktoren ist vollkommen imstande, eine Wahl des Gegenstandes mit schwach ausgedrückter Prägnanz und/oder Präsentabilität zu bedingen, welche unumgänglich, trotz aller Anstrengungen, dem Gegenstand Präsentativität zu verleihen, Klarheit seiner darstellenden Wiedergabe verringert. Aber in Fällen, wenn klare Präsentationsweise sich mit Klarheit präsentierter Form selbst vereinigt, erreicht Klarheit als Eigenschaft des Werks im Ganzen ihren Höhepunkt. Und nimmt man darstellende Kunst als Beispiel, so muß man folgern, daß ästhetisches Wahlkriterium sich potentiell sowohl auf formale (in engerem Sinn) Kennzeichen als auch auf Formen und Proportionen dargestellter Figuren, Stoffmotive und Sujets selbst verbreitet.

*Klarheitsideal und Evolution des Romangenres.* Ein schlagendes Beispiel dessen stammt aus neueren Literaturgeschichte; ich meine allmählichen Untergang, den die traditionsgebundene Spielart des Romangenres in 2. Hälfte des 19. Jh. und späterhin erfuhr. Eine der Ursachen, die an und für sich ganz zulänglich zu sein scheint, ist das durch fortschreitende Egalitarisierung der Gesellschaft bedingte Verschwinden des Menschentypus, welcher als Prototyp der handelnden und erzählenden Personen des Romans dienen könnten. Denn traditioneller Roman setzt klare und allseitige Darstellung der gegenwärtigen Charaktere voraus; ihr sind vor allem die handelnden Personen erforderlich, die zugleich 1) fein fühlen und beobachten, 2) ihre Gefühle und Beobachtungen analysieren und ordnen, 3) Ergebnisse ihrer Analysen klar, bündig und fein mit Wort wiedergeben können. Aber solche Vereinigung der Fähigkeiten in einer Person ist beinahe zu jeder Zeit etwas Unmögliches, bestenfalls Rarität; nur in Gesellschaft, wo die klassische Bildung ihr entsprechende Denk- und Wortkultur seit langem verbreitet hat, wird sie in gebildeter Schicht wenn nicht üblich, so wenigstens nicht überraschend. Inzwischen verliert diese Schicht aus gewissen historischen Gründen seine Bestimmtheit allmählich; dementsprechend sinkt ihre Bildungsebene und damit wird erwähnte Fähigkeitsvereinigung immer seltener. Dadurch verliert Roman auch für ihn vorher notwendigen Helden; er beginnt zu neuen Formen zu bewegen, die diesen Helden schadlos für seine Kunstidee entbehren könnten. Auf solchem Weg entdeckt dieses Genre ihm früher unbekanntes Tiefen der menschlichen Seele, doch es büßt dafür seine ursprüngliche Klarheit ein, die es dem idealen Stil nahebrachte. Denn wahre Klarheit setzt ihre menschliche Verkörperung voraus; ohne diese gibt es keine Hoffnung auch auf ein Fünkchen jener.

*Klassischer Stil als Aktualisierung des idealen Stils.* Kehren wir aber zu psychomotorischer Verkörperung der Klarheit, d. h. zum idealen Stil, zurück. Es scheint mir, daß es nicht zu schwer sei, eine ziemlich nahe und historisch feststellbare Übereinstimmung für die oben vorgeschlagene spekulative Konstruktion herauszufinden. Diese Übereinstimmung ist, gewiß, der oben erwähnte klassische Stil: sein Vorteil in dem, was Klarheit betrifft, faßt man gewöhnlich auf (und es mit vollem Recht) als etwas Augenscheinliches. In diesem Sinn ist seine urwüchsig-primäre, altgriechische Variante höchst überzeugend, doch kennzeichnend ist auch die der italienischen Renaissance, besonders ihre Hochrenaissance-Stufe, und, wenn wir meist vollkommene und strengste – vor allem architektonische – Beispiele nehmen, dann ebenfalls die des Klassizismus (von 17. Jh. an). Übrigens solche Bezugnahme auf vorherrschende Auffassung kann ungenügend erscheinen, deshalb muß ich unten einige bestätigende Beispiele näher betrachten.

Es ist verständlich, daß, wenn man ähnliches Ziel hat, wäre lieber von den Erscheinungen zu beginnen, die ehrenvollen Platz sowohl in jetzigen Kunstgeschichten, als auch in Leservorstellungen fest eingenommen haben. Aber, indem man von besonderem Verhältnis des klassischen Stils zum Klarheitsideal spricht, kann man nicht umhin, auf eine von heutiger Praxis stammende Bestätigung dieses Verhältnisses schon am Anfang hinzuweisen, die, wenn auch indirekt, aber dabei – vielleicht ihrer Alltäglichkeit halber – ganz unbemerkt ist.

Wir leben im Zeitalter, wenn Klassizismus (im Sinne ernsthafter und folgerichtiger Klassikorientierung) als einflußreicher Faktor, welcher er seit Renaissance einige Jahrhunderte gewesen war, von Kunstleben fast völlig ausgeschlossen ist. Ich sage „fast“, weil es noch ein Gebiet der angewandten Kunsttätigkeit bleibt, worin Klassizismus seine Positionen nicht nur bis heute nicht eingebüßt, sondern auch bis zum gewissen Grad gefestigt hat. Das ist Druckschrift. Die Mehrheit ihrer jetzt (jedenfalls für lateinische und kyrillische Schrift) anwendbarer Spielarten entweder reichen bis zu denen zurück, die im klassischen Altertum geschaffen worden waren, oder sind auf ihrer Grundlage ausgearbeitet, oder wiederholen sie. Gewiß, diese verhältnismäßig stabile Insel der Klassik wird heute von allen Seiten durch vielgestaltiges und veränderliches anticlassisches Element umflossen. Wobei ist solcherart Kontrast im Rahmen auch eines einzigen Buches ganz üblich; denn, wenn man aufmerksam schaut, kann man öfters bemerken, daß außertextliche Teile der Buchgestaltung mit der strengen visuellen Gestalt des Textes scharf mißklingen. Und damit ist nichts anzufangen: diese Gestalt ist der einzige gebliebene Damm, gegen welchen mächtige anticlassische Welle noch immer zusammenbricht. Weil erste und im Grunde genommen einzige Bedingung für Funktionieren des Buchstabentextes ist *Klarheit* seines visuellen Präsentierens; bzw. für die, die solchen Text gestalten, wird Klassikorientierung schon von Hauptzweck ihrer Arbeit motiviert<sup>19</sup>.

Übrigens, in bezug auf Druckschriftform kann man vor allem einen Aspekt der Klarheit, und zwar Prägnanz besprechen. In dieser Hinsicht erscheinen andere Klassikformen als mehr vielseitig. Von ihnen kann man vielleicht auf architektonische Ordnung hinweisen für welche die Klarheit höchstens bezeichnend ist, wenn man übrigens mit architektonischer Ordnung das meinen, was sie eigentlich ist, d. h. besondere visuell-tektonische Gestalt der Baukonstruktion und nicht Baukonstruktion als solche, die dieser Gestalt nur als materieller Träger dient. Prägnanz wird hier mit dem übereinstimmten und zugleich kontrastreichen Zusammenlegen der waage- und senkrechten Elemente des visuellen Systems, mit Formenharmonisierung und Zusammenführung der Ausmaße zum einheitlichen Modulus gewährleistet; Präsentabilität besteht hier in anschaulicher Demonstration sowohl der Stabilität des Ganzen, als auch tektonischer Funktionen die sich von stützenden, tragenden und getragenen Teilen erfüllen; schließlich Präsentativität wird durch wohlüberlegte Einfügung der Ordnung ins System des ganzen Gebäudes und Ensembles.

Der hohe Grad der Klarheit zeichnet auch Repräsentation der Figur in darstellenden Künsten des klassischen Stils aus. Eleganz und Einfachheit des Umrisses machen darstellende Form prägnant, während Prägnanz des dargestellten Körpers durch seine Übereinstimmung mit dem System gewisser festgestellter Proportionen, die einem allgemeinen Modulus angemessen sind, bestimmt wird. Äußerst groß ist auch Präsentabilität der klassischen Figur: Kleidungsfalten (hier: *Drapierungen*) sind so angeordnet, daß sie Vorstellung von Körper und Konfiguration seiner bekleideten Teile vermittelt (deswegen zeichnet klassisch-orientierter Künstler den Körper anfangs gewöhnlich nackt und erst nachdem den „bekleidet“); visuelle Form des nackten Körpers, oder, wie Ärzte sprechen, *Habitus*, kennzeichnet seinen Bau (Knochengerüst, Muskelsystem) und seine Arbeit (daraus – große Bedeutung der Anatomie in akademischem Lehrgang, der die Praxis der sog. *écorchés* einbezieht; in zeichnerischen Entwürfen der Maler mit akademischer Schulung sind Figuren einer beabsichtigten Komposition manchmal als stehende und sich bewegende Gerippe vorgestellt). Bildnisse des klassischen Stils zeigen Edelmut der Seele als in der Vollkommenheit der Gesichtszüge verkörpert (z. B. berühmte Bildnisse Kymons und Perikles' von Kresilas, 5. Jh. v. Chr.; vgl. Bildnisse von Rembrandt, wo Gefühlswelt schimmert gleichwie durch die Schranke des Gesichts). Und schließlich, Präsentativität wird dank solcherart Zusammenordnens der Figuren erreichbar, welches durch die genau berechneten Kontraste und Wiederholungen zusätzliches Enthüllen der Figurenplastik bewirkt und potentielle Unklarheiten bei ihrer Auffassung auf ein Mindestmaß reduziert. Was die Malerei des Klassischen Stils betrifft, so kennt sie noch einige Mittel, Präsentativität zu erhöhen: diese sind entsprechendes Anordnen des Lichts und der Schatten, sowie Übereinstimmen der einzelnen Figur mit Hintergrund und dargestelltem Milieu.

Doch kehren wir zu muskel-motorischer Einstellung zurück. Wie oben schon gesagt war, ist die Quelle jedes Stils eine jeweilige Art solcher Einstellung. Diese letztere aber entsteht und entwickelt sich auf Grundlage der muskel-motorischer Empathie und bildet, im Verlauf der Wechselwirkung mit der gleicherart Ekpathie, alle Mannigfaltigkeit allgemeiner und spezieller Erscheinungsformen eines Stils. Es erheben sich dann die Fragen: warum geschieht es so, daß, eine gewisse muskel-motorische Einstellung zur Quelle der ideal-klaaren Formen des klassischen Stils wird? Wie ist diese Einstellung beschaffen, daß sie solche Formen erzeugt? Wie und warum entsteht sie als solche?

Die Antwort auf diese Fragen muß man, wie mir scheint, mit Rückkehr zum Begriff *Ekpathie* beginnen. Zum oben darüber Gesagten soll ich hier auch folgendes hinzufügen. Ekpathie, die, wie schon bemerkt ist, der Ausdrucksebene Klarheit verleiht, ist nicht nur des Schöpfers Austritt aus dem Zustand innerer Identifiziert-Sein mit seiner vagen künstlerischen Idee, mit einem Keimbild, das in der Tiefe seiner Phantasie noch verborgen bleibt. Folglich ist es nicht nur ein der Empathie gegensätzlicher Prozess; gleichzeitig ist es auch Prozess, der einer Empathie in gewissem Sinn gleichbedeutend ist, allein diese ist Empathie mit schon anderem, von entstehendem Bilde auf innere Vorstellung von idealem Adressaten übertragenem Fokus. Also der Künstler blickt auf die in seiner Seele aufkommende Bildvorstellung mit unbeteiligtem Blick eines gewissen verallgemeinerten Adressaten und so urteilt er darum, welches genau das vollendete Werk soll sein, um solchen Adressaten zu befriedigen.

Indem man semiotische Termini benutzt, kann man sich auch so ausdrücken: Wenn die erste Empathie *semantisch*, d. h. auf dem zu wiedergebenden Sinn fokussiert, dann ist die zweite *pragmatisch*, d. h. auf dem Adressaten ihren Fokus habend ist, – auf solchem Adressaten hierzu, der sich als unabhängiges, geachtetes und dadurch *syntaktische* Ebene bestimmendes Individuum versteht.

Also das Endprodukt des kunstschöpferischen Prozesses ist auch davon abhängig, inwieweit diese oder jene Einstellung für künstlerische Einbildungskraft Möglichkeit bietet, erwähntes Adressatenbild zu verallgemeinern, anders gesagt, inwieweit sie zu solcher Verallgemeinerung tolerant sein kann. Es läßt sich mehr sagen: diese Verallgemeinerung, also diese Toleranz auch, ist für Stilgenese von entscheidender Bedeutung.

Die klassische Einstellung aber ist bei all ihrer Haltbarkeit höchst biegsam; darin liegt ihr muskel-motorisches sowie bzw. mentales Spezifikum (darüber s. oben). In kunstschöpferischem Subjekt zeigt sich ihre Biegsamkeit als maximal erhöhte Empfindlichkeit zu Vielfalt der mitmenschlichen Gesichtspunkte, Anschauungen und Visionen. Haltbarkeit ihrerseits zwingt ihn für alle diese Vielfalt einen gemeinsamen Nenner zu suchen, den er zuletzt im Allgemeinmenschlichen ( $\approx$ Klassischen) finden soll.

Aber am Anfang formt sich in seinem Inneren schon erwähntes maximal verallgemeinertes Adressatenbild. Es formt sich nicht im Zuge eines Zusammenfügens aller vorstellbaren konkreten Adressatenbilder, denn praktisch ist deren Zahl durch Erfahrung des Vorstellenden beschränkt, während theoretisch unerschöpflich, was solch ein Zusammenfügen einfach unmöglich macht. Ganz umgekehrt: es entsteht durch Abstrahieren von allem Besonderen und endliches Bleibenlassen ausschließlich des eigentlich Menschlichen.

So bildet sich wahrer Adressat des klassischen Künstlers. Dieser imaginäre Adressat ist in seiner inneren Tendenz dem Adressaten des idealen Stils adäquat. Er ist so beschaffen, daß es ganz unmöglich wäre, von ihm das Wissen irgendeiner formalen Konventionen zu erwarten. Außerdem auch ein Versuch, ihn zu deren Annahme zu nötigen, erscheint solchem Künstler als unzulässiger, denn dieser Adressat ist – und darin haben wir (wie oben bemerkt) ein Korrelat des entwickelten Rechtsbewußtseins – von ihm als freies Individuum mit freiem Verstand geachtet, in wessen Hinsicht jeder Zwang ungerecht ist. Also Kunstwerk muß der Künstler solchergestalt formen, daß Adressat – im Falle, wenn er Zuschauer ist, – alles selbst, ohne vorläufige Instruktionen einsieht und dabei sieht klar und leicht, indem er sowohl das Ganze, als auch Details mit einem Blick in ein Moment ergreift (Prinzip der *Simultaneität*). Doch dafür muß man, ohne Lebensähnlichkeit zu opfern, das Bild selbst und Formen seiner visuellen Präsentation mit der Natur des menschlichen Gesichtssinns in Einklang zu bringen. Für Malerei heißt das: richtige Proportionen, Perspektive und gehörige Verkürzungen anzuwenden; ausgewogene Komposition zu bauen; den Umrissen mäßige (d. i. zur Beengtheit des dreidimensionalen Bilds nicht führende) Kompaktheit und bzw. Deutlichkeit zuzugeben, indem man sie mit der für Augen angenehmen und darum leicht lesbaren Linie beschreibt; Raumverhältnisse und Volumina nicht nur durch Perspektive, Zeichnung und Helldunkel, sondern durch Farbenverhältnisse wiederzugeben. Für runde Skulptur: Figur so zu modellieren, daß, von jeder (zuallererst vorderer) Seite gesehen, sie als klare Silhouette abhebt, indem sie aber alles Reichtum ihrer natürlichen Reliefartigkeit behält. Und all dies anstatt der Konventionalität als der Form des Kollektivdiktats im Bereich des Zeichensverkehrs oder eines pikanten Spiels mit den einander ausschließenden Bedeutungen<sup>20</sup>.

*Klassischer Stil und klassische Kunst.* Hier könnte man mit Recht, folgende Frage mir stellen: Ob die reelle klassische Kunst, sei sie griechische des 5. und 4. Jh. v. Chr. oder hochrenaissance'sche, ist in allen ihren Erscheinungen und Einzelheiten wirklich solche, wie ich sie dem Leser vorstellen will? Oder sind sie vielleicht bei weitem komplizierter und manchmal auch widersprüchlicher, als meine schematisierte Beschreibung denken läßt? Im voraus antworte ich: Ja, als geschichtlich konkretes Hervortreten eines, im vorliegenden Fall idealen, Stils ist sie zwangsläufig unvollständig, irgendwo auch von stilfremden, hier unklassischen, Zügen nicht frei. Hinreichend sei es, als Bestätigung Frontongruppen Parthenons zu erwähnen, die obwohl

mit dem Namen niemandes anders als Erzklassikers Pheidias' verbunden sind, doch dabei unverkennbare nicht-klassische Züge beweisen. Bezeichnend ist Beispiel auch der altgriechischen Dichtkunst: Konventionen, Appelle an spezielle (mythologische und andere) Kompetenz des Lesers spielen in ihr manchmal viel größere Rolle als für sprachliche Äußerung im allgemeinen notwendig ist, was der oben betrachteten Konventionsfreiheit des idealen (und bzw. klassischen) Stils gewiß widerspricht. Hier aber handelt es sich um immer unausweichliche aber im Grunde genommen partielle Divergenz zwischen Stil und seiner kunstpraktischen Erscheinung. Fakten dieser Divergenz bezeugen, daß klassischer Stil war kein Epochenstil, doch sie bezeugen mitnichten, daß ihn gab es in Wirklichkeit nicht. Man muß betonen, daß gar nicht alle Züge und Eigenschaften der Kunstwerke, welche die Kunst der klassischen Zeitalter in ihre historischen Grenzen einschließt, den Begriff des klassischen Stils bilden, sondern Gesamtheit dessen allein, was als Aktualisierung des idealen Stils in dieser historisch konkreten Kunst eingeschätzt werden kann.

Ist es dann korrekt, aspektuell so verschiedene Begriffe unter dem Gesamtbegriff *Stil* zu vereinigen, wie ich es mache? Meine Rechtfertigung sehe ich aber in Mangel der entsprechenden Fachwörter ein, die diese wichtige Differenz markieren könnten. Gälte meine persönliche Wahl irgend etwas für Wechsel der altherkömmlichen Termini, wählte ich wohl den Ausdruck *Stilides* (< gr.-lat. *Stylus* + gr. *-ides*, „entstammender von...“) für Bezeichnung historischer Aktualisierung des Stils als einer der allgemeinmenschlichen psychomotorischen Einstellungen. Solange aber setze ich fort, Fachwort *Stil* in beiden Bedeutungen zu verwenden.

*Sozial-historische Genesis und gesellschaftliche Funktion des klassischen Stils.* Muskelmotorische Einstellung des klassischen Stils bestimmt dichte Körperlichkeit voraus: eben sie ist jener Archetypus (oder „Urphänomen“) der klassisch-antiken Kunst, über welchen so verschiedene Verfasser gerecht gesprochen haben<sup>21</sup>. Der klassisch-antike Mensch fühlt sich *intime* als ein Festkörper. Doch auf der Sozialgefühlsebene führt solches Sich-Erleben jedes Gemeinschaftsmitglieds zu seiner Vorstellung von Gemeinschaft als Gesamtheit der Festkörper, d. h. Körper, die zum Zusammenschmelzen ineinander unfähig sind und deshalb (wenn diese Körper einmal Menschen und folglich mit Leben<sup>22</sup> und Verstand begabt sind) notgedrungen wird, sich unnötigerweise nicht zu drängen, möglichst seinen eigenen Platz zu behalten und in Verhältnissen miteinander, respektvollen Abstand zu wahren, anders gesagt, auf einander Rücksicht zu nehmen. Auf der Sozialebene entsteht daraus eine ganz neue *Kultur des gleichberechtigten Umgangs*. Von Anfang an ist sie für engen Kreis des kriegerischen Adels allein charakteristisch, dann für noch beschränkten, aber viel breiteren Freibürgerkreis der reifen griechischen Polis und schließlich findet diese Kultur ihren ersten begrifflich-systematischen – obwohl äußerst inkonsequenten, dennoch für künftiges Europa folgenschweren – Ausdruck in monumentalem Gebäude

des römischen Rechts. Zu Erscheinungen derselben Art kann man wohl auch Respektierung zu zählen, die der klassische Künstler vor dem Adressaten seines Werks als vor freiem und unabhängigem Individuum hat.

Also das erste Werden des klassischen Stils ist ein Prozess, der eigentlich von Sozialverhalten der alten Hellenen seinen Anfang nimmt und, je nach seiner Entwicklung, findet er gesetzmäßige Widerspiegelung im hellenischen Kunstschaffen. Außerdem, – wie sonderbar es auch scheinen mag, wenn die Rede auf einen Stil kommt, der sich gewohnt (und dabei ganz gerecht) mit humanistischer Tradition und Demokratie verbindet, – ist klassischer Stil nach seinem Ursprung kriegerisch und aristokratisch: alle seine Hauptvorbedingungen wurden schon in Adelskriegermilieu des Homerischen Zeitalters (12. – 13. Jh. v. Chr.) herausgebildet, obschon freilich sich viel früher zu bilden begonnen worden waren. In diesem Milieu konnte z. B. jeder vollberechtigter Teilnehmer des Kriegsbundes nötigenfalls immer seine Ehre und Rechte mit der Kraft eigener Waffe erhärten, indem er als der nämliche Festkörper, gegen die man sich schmerzhaft gestoßen werden kann und mit denen man deshalb mit Vorsicht umgehen muß. Insofern es aber genau solche – wie Atome der griechischen Physik harte, doch wie lebendige Menschen empfindliche – Körper gewesen waren, aus welchen sich aristokratische Kriegsbunde bildete, so wurden ihre Teilnehmer, diese feste und gleichzeitig lebendige Körper, einfach genötigt erwiesen, ihre Verhältnisse auf Grunde der gegenseitigen Achtung und Gleichberechtigung zu regeln. Als schlagendes Beispiel dessen kann man ganze Handlung der *Ilias* vorbestimmenden Streitfall erwähnen: einer der mehreren achaischen Kriegsführer, Achilleus fordert, indem er seine Rechte verteidigt, achaischen Oberbefehlshaber Agamemnon heraus (1, 54 – 507) und, wie folgende Entwicklung der Fabel zeigt, gewinnt zuletzt Oberhand, ohne dabei Gewalt zu üben, wenn er auch vermochte und anfangs gedachte das zu tun<sup>23</sup>. Außerdem, nach Worten Achilleus' selbst (16, 52 – 54) zu urteilen, sieht er sich, was seine Würde betrifft, an als dem Agamemnon gleich und empört sich deshalb über dessen Willkür.

Aus Anliegen, gefährliche Konflikte zwischen temperamentvollen und ehrgeizigen griechischen Kriegsführern zu vermeiden, kommt Bedürfnis auf, entstehende Streite mit Hilfe von Wort zu erledigen. Daraus entspringt Sorge um Wirksamkeit der Verbaläußerung, um logische und künstlerische Überzeugungskraft des Wortes, die späterhin dem hellenischen Kulturerbe ihre außerordentliche Rolle und Einfluß sicherte. Bezeichnend ist, daß schon Handlungsknoten der *Ilias* in der Gestalt des Wortstreits der zwei Kriegsführer erscheint<sup>24</sup>. In derselben *Ilias* ist auch folgende Stufe in der Formung des kritisch denkenden Mitglieds des freien Soziums gezeigt. Es handelt sich um Interiorisation des Wortwechsels, seine Konzentrierung in Seele eines Individuums, seine Verwandlung ins innere Zwiegespräch mit imaginärem Opponent, d. h. in Diskussion zwischen *Ich* als Träger der individuellen Interessen und Ambitionen und *Ich* als dem der

gemeinschaftlichen Vorstellungen und Kriterien. So sind Erwägungen des von Mitkämpfern verlassenen und von Feinden umringten Odysseus wiedergeben (11, 403 – 410)<sup>25</sup>. Gleichartiger Dialog mit sich selbst (22, 98 –130) führt Hektor vor dem verhängnisvollen für ihn Zweikampf mit Achilleus<sup>26</sup>.

Schließlich können wir in derselben *Ilias* bemerken, mit welcher Sorge Adelskriegerische Gemeinschaft im Ganzen den oben erwähnten Stil des gleichberechtigten Umfangs durch verschiedene Formen ihrer Muße pflegt. So unterscheiden sich schlagend dort beschriebene gesittete, mit gegenseitiger Achtung der Beteiligten kennzeichnete Festmähler von den stadial (aber nicht unbedingt chronologisch) ihnen vorangehenden Zechereien verschiedener, von Griechen als Barbaren aufgefaßter Völker. Dafür kommen sie späteren Gastmählern (Symposien) nahe, die nachher für Entwicklung der hellenischen Geistigkeit (es genügt Platons „Gastmahl“ zu erwähnen) unschätzbar wichtig wurden und sich anfangs eben in aristokratischem Milieu als eine der hauptsächlich sozialisierenden Traditionen geformt und gepflegt worden waren. Kein Zweifel, bei gewissen Geschmackspräferenzen steht es einem Forscher völlig frei, sich auf Ausschreitungen vorzugsweise oder ausschließlich zu konzentrieren, die an vielen Symposien freilich stattfinden konnten (dort trank man doch Wein, nicht nur Wasser!); es ist um so einfacher, daß solche Ausschreitungen, wie alles, was skandalös ist, sich besonders gut ihren Zeitgenossen ins Gedächtnis einprägten. Aber die Hauptsache besteht darin, daß in Ganzem genommen die Teilnahme an Symposien eine riesige erzieherische – man kann auch „zivilisierende“ sagen – Bedeutung hatte, indem sie anfangs hellenischen Adel und danach auch Hellenen in allgemeinem an Kultur des öffentlichen Emotionsausdrucks gewöhnte, und in der Situation dabei, wo Emotionen durch Wein erhitzt sind, so daß Verleihen ihnen edel-zurückhaltender Form gewisse Schwierigkeit bereiten soll. Ob es ist nötig zu erwähnen, dass hellenische öffentliche Meinung solche Form auf jede Weise förderte (vgl. z. B. bei *Ksenophanes*: „Lob verdient, wer beim Zechen Gutes und Wertvolles darlegt, | seine Gedächtniskraft wahrt, stets nach dem Besten auch strebt“ oder bei *Theognis*: Nur jener erringt den | Sieg, den reichlicher Trunk niemals zum Schwatzen verführt“), während Zügellosigkeit beim Gelage mit Rückständigen Barbaren assoziiert wurde (*Anakreon*: „Nein, nicht mit solchem Lärm und solch | beseßnem Johlen möchten wir, | wie Skythenvolk, egötzen uns am Wein – | nein, maßvoll trinken wollen wir | und schöne Lieder singen.“). In einem Wort, dienten Symposien, abgesehen von ihren direkten, rekreativen Zielen, als gewisses psychisches Training. Wie jedes andere Training bestand es auch: 1) in der Verrichtung bestimmter erforderlicher Handlungen (hier: eines korrekten interpersonalen Umgangs) 2) beim Vorhandensein eines absichtlich geschaffenen Hindernisses (hier: angetrunkenes Zustands) und 3) mit dem Ziel der Entwicklung einer wünschenswerten Fähigkeit (hier: der Zurückhaltung und vernünftiger Verträglichkeit im Verlauf der Sozialkommunikation). Eben darum, bei



allen sie begleitenden Ausschweifungen, bereiteten Symposien Individuum letzten Endes zu tätiger Teilnahme im Leben der für Altertum höchst zivilisierten Gesellschaft. Gleichartiges erzieherisches Mittel stellten für Hellenen auch Sportspiele dar; dieser Umstand wurde bezeichnenderweise schon im Homerischen Epos widerspiegelt, z. B. im Buch 23 der *Ilias*, dessen größerer Teil den Wettspielen im Lager der Achaiier gewidmet ist. Laut dieser Erzählung sind alle Teilnehmer während der Spiele gleichberechtigt: so siegt einer von vielen zweitrangigen Feldherren, ein gewisser Polypoites, im Diskuswerfen unter anderen auch über viel wichtigeren und adligeren als er selbst, Aias Telamoniades (826 – 849).

Das Alles bewegt zu Schlußfolgerung, daß hauptsächliche sozial-psychologische Voraussetzung antiker Demokratie schon etliche Jahrhunderte vor deren Erscheinung gebildet worden war, und zwar im aristokratischen Sozium<sup>27</sup>. Gewiß, ganze damalige Gleichberechtigung war für viel engeren Kreis gültig, als der Kreis auch der freien Bürger in athenischer Polis des klassischen Zeitalters. Was aber solche anbelangt, welche obgleich als freie Bürger galten, jedoch zu diesem engen Kreis nicht gehörten, so könnte man mit ihnen solcherweise umgehen, wie Odysseus mit Thersites umging (*Ilias* 2, 244 – 270), wenn nicht schlimmer. Nichtsdestoweniger hatte die Gleichberechtigungsidee eben damals ihre erste Stütze in geschichtlicher Wirklichkeit gefunden, und diese erste ihre Stütze war hellenischer Kriegsadel geworden. Im Milieu dieses Homeroszeitlichen Adels und seiner Nachkömmlinge hatte Gleichberechtigung so tiefe Wurzel geschlagen, daß Adlige sie als heilige Ordnung, während Anschlag gegen sie als Frevel, aufnahmen. Auch in der Folge, im Laufe der archaischen Periode, wurde Aristokratie hauptsächliches und im Grunde genommen einziges Hindernis auf dem Weg der Tyrannis, die nach unbeschränkter Macht in griechischen Poleis rücksichtslos strebte. Und obwohl griechischer Adel, der, seine Rechte als Vorrecht bewahren hartnäckig gewünscht hatte, seit dem Beginn der demokratischen Bewegung gegen diese entschieden kämpfte, es störte seine einzelnen Vertreter nicht, bedeutende Leader der Demokratie zu werden. Schlagendes Beispiel ist Perikles, Aristokrat und mütterlicherseits auch Nachfahr des alten und sehr vornehmen Alkmaionidengeschlechts. Nachdem er im Jahre 461 v. Chr. politischer Leader Athens geworden war und demokratische Reformen durchgesetzt hatte, personifizierte dieser Staatsmann in Augen der Zeitgenossen und Nachkommenschaft die reife antike Demokratie.

Von kriegerisch-aristokratischem Sozium geborene, aber in Milieu der demokratischen Polis endgültig ausgebildete Kultur des gleichberechtigten Umgangs kann als besonderer *Lebensstil* (M. Webers Terminus) betrachtet werden, der seine geschichtliche Entsprechung und künstlerische Äußerung im klassischen Stil der griechischen Kunst findet. Nachdem er mit dieser Kultur zusammen entstanden hat, erreicht klassischer Stil gleich ihr seine allseitige Entwickelt-heit schon im demokratischen Athen des 5. Jh. v. Chr. Gerade während dieses und folgendes

Jahrhunderts kommt jene psychologische Grundlage besonders deutlich zum Vorschein, die für klassischen Stil und ihm entsprechende gesellschaftliche Kultur gemeinsam ist. Diese Grundlage ist Einklang zweier praktisch gleichzeitig hervortretender Fähigkeiten: einer – zur Empathie (Einfühlung), anderer – zur Ekpathie (emotionale Distanznahme, buchstäblich „Ausföhlung“). Aus diesem Blickpunkt sieht es vollkommen gesetzmäßig aus, das eben in Athen des 5. Jh. v. Ch. das Theater als vollendete und gesonderte Kunst aus verschiedenen Formen der Prototheaterdarbietungen erstmals in Geschichte herausgebildet wurde. Denn auf Theaterbühne tendieren streitende Haltungen, Meinungen und auch abstrakte Ideen, mit gleichem Mitgeföhl und gleicher Triftigkeit vertreten zu sein<sup>28</sup>, welche Tendenz sich visuell-plastisch und tastbar in Figuren der einzelnen Menschen verkörpert, die wie die auf eine ihnen gemeinsame waagerechte Fläche des Proskenions gestellten stabilen Senkrechten im antiken Theater dem Zuschauer erschienen wurden.

Etwas Ähnliches war auch rhetorische, ihrer Natur nach kontradiktorische Beredsamkeit der Griechen: Kultur des gleichberechtigten Umgangs erreicht in ihr einen wahren Kulminationspunkt. Unentbehrliche Grundlage solcher Kultur ist Verbindung zweier gegensätzlicher und dabei gleichwertiger Behandlungsarten angesichts fremder Position (sei es Meinung oder Wille): verständnisinniger Einföhlung in sie und zugleich kritischer von ihr Distanzierung, was sich besonders klar im juristisch-rhetorischen Schaffen der sog. Logographen (seit 5. Jh. v. Chr.; Lysias u. a.) zeigt. Indem sie im Auftrag und im Namen anderer, öfters un- oder halbgebildeten Personen Gerichtsreden verfassten, schrieben die Besten von ihnen gerade solche Reden, welche von ihren Auftraggebern mit allen Besonderheiten ihres Gemüts und Temperaments jeweils gehalten werden könnten (Einföhlung), aber unter Bedingung, daß sie Bildungsgrad, analytisches Denkvermögen und Kunstfertigkeit der Logographen selbst hätten (Distanznahme).

Also Theater und Rhetorik – diese beide zusammen – waren für hellenische Gesellschaft eine Hauptschule des gleichberechtigten Umgangs. Was die Rhetorik speziell betrifft, wurde sie dazu ein mächtiges Mittel seiner Festigung in politischem und rechtlichem Gebiet, obschon auch für das reine Denken sie sich als äußerst wirksam zeigte. Philosophieren Sokrates’ und danach das Werk von Platon und Aristoteles entstanden als Antwort auf fruchtbar-provozierende Fragestellungen der rhetorisch orientierten Sophisten und im rhetorisch bedingten Klima des freien und scharfen Meinungsaustauschs. Dieses Klima mit ihm eigenen Zusammenhang der Empathie und Distanznahme bestimmt gänzlich forschenden Geist, Wortstil und Bau der Dialoge von Platon.

Solche Verbindung erhöhter empathischer Sensibilität zu äußeren Eindröcken mit der Fähigkeit zu deren unbeteiligt-klarer Auffassung, „Dionysos“ mit „Apollon“ ist spezifisch für entwickeltes Selbst, das in ideal-plastischer Figur der klassisch-griechischen Bildsäule verewigt

ist. In solcher Bildsäule wurde Figurentorso erstmals (darüber habe ich schon oben gesagt) von der Spiegelsymmetrie und der Hypnose der Frontalität befreit, welche durch Kontrapost ersetzt wurden, d. i. durch komplizierte Balance zweier Körperseiten. Und diese Balance erscheint dem Auge als vollkommenes plastisches Symbol, als Offenbarkeit durch Stellung und Bewegung der Idee selbst des diskursiven Denkens, das eigentlich ein verborgenes Zwiegespräch des Subjektes mit seinem interiorisierten Opponenten ist<sup>29</sup>.

Also auch einzelne statuarische Figur, die an und für sich einen Ansatz der egozentrischen, d. h. Klassischem widrigen Charakteridee enthält, wurde in hellenischer Kunst zur Verkörperung des der Egozentrität gegensätzlichen Prinzips der verständnisinnigen Soziabilität und folglich des rational begründeten gleichberechtigten Umgangs. Entsprechende Zusammensetzung aber solcher Selbst-Figuren macht eigentlich klassischen Kompositionstypus und zwar Koordination, deren Elemente autonom sind und sich zugleich mit höchster Genauigkeit miteinander zusammenwirken, so daß dieses mehrfiguriges Bild sowohl in Ganzem als auch in seinen Teilen gleich deutlich ist.

Das hier über plastische Figur gesagte gibt Anlaß, noch einmal an Homeros' handelnden Personen erinnern, diesmal an ihre visuell-plastische Seite. Plastische Behandlung, die sie in seinen Gedichten erhalten haben, überrascht durch ihre wahrhaftig stereometrische Körperlichkeit und mächtige Tektonik so sehr, daß die Werke der klassisch-griechischen Bildhauerei des 5. und 4. Jh. v. Chr. unwillkürlich ins Gedächtnis kommen. Schon das allein anregt, an stilistische Gemeinsamkeit der Schöpfungen so verschiedener Künste und so ferner voneinander Perioden zu denken<sup>30</sup>. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die These, welcher gemäß klassischer Stil im Athen des 5. Jh. v. Chr. entstanden worden war, in bezug auf plastische Künste ganz gerecht ist. Aber wenn sie sich auf alle Arten des Kunstschaffens verbreitet, da erweist er sich als unzulässig kategorisches Urteil, indem sie wenigstens ein, doch dabei hauptsächlich Denkmal der antiken literarischen Klassik<sup>31</sup> außer acht läßt. Es ist freilich Homeros' Epen, und sie sind ja wie bekannt noch im 8. Jh. v. Chr. entstanden. Es läßt sich nicht leugnen (darin traditionelle Kunstgeschichte unbedingt recht hat), daß klassischer Stil sowohl des Lebens als auch der Kunst allein unter Verhältnissen der Demokratie sich vielfältig herausbilden konnte – unter Verhältnissen nämlich, welche erst in athenischer Polis des 5. Jh. v. Chr. geformt worden waren. Aber sein frühestes Erscheinen hat er dennoch aristokratischem Sozium Homerischer Zeit zu verdanken. Daraus entstammt sein doppelter Sozialcharakter: nach seiner Grundorientierung auf abstrakten, von Soziumsbeschränkungen freien Adressaten ist er demokratisch; nach seinem Ethos und Ausdrucksform – adlig, aristokratisch. Ohne zurückhaltende Kraft seiner aristokratischen Grundlage ist klassischer Stil zur Ausartung zugleich in vulgäre Pomp und in süßliche Bildchen verdammt. Aber solche Doppeltheit (oder genauer Zweieinigkeit) macht ihn der reifen Demokratie analog,

welche, wenn sie Verbindung mit den Idealen aristokratischer Herkunft, wie Freiheit und Würde der Persönlichkeit, verliert, unter die Versuchungen des demagogischen Populismus und snobistischer Dekadenz – gleichzeitig oder abwechselnd – gerät.

Also kurzum: was eigentlich gab Standesethik des hellenischen Adels für Herausbildung des Lebens- und Kunststils der Demokratie im alten Griechenland?

Vor allem gab sie Kultur des gleichberechtigten Umgangs, die, kraft ihrer assoziativen Verbindung mit ansehnlicher Sozialschicht, ein Objekt der nachahmenden Aneignung – wie es gewöhnlich in derartigen Fällen vor sich geht – werden und solcherweise allmählich auf die weite Gesellschaftsschichten verbreiten sollte. Die Tiefe aber und Haltbarkeit solcher Aneignung wurde dadurch gewährleistet, daß erwähnte Kultur in untrennbarer Verbindung mit ihrem ästhetischen Archetypus wahrgenommen wurde, welcher soziale Einstellung auf gleichberechtigten Umgang hemmungslos fixierte und sie als individuell erlebbare muskel-motorische Selbstempfindung auf die Dauer festigte, – d. h. als verschärfte Empfindung von Individuum seiner selbst wie eines festen und gleichzeitig lebendigen Körpers, der eben als lebendiger und folglich führender Körper auf seine Umgebenheit von anderen gleichen Körpern, die auch fest und auch sensibel sind, reagieren nicht umhinkonnte. Daraus ergibt sich eigenartige Vereinigung der hohen *Selbst-* und feinfühligem *Gegenachtung*. Im Verlauf des Verbalverkehrs zeigt sich diese Vereinigung als Bedürfnis, über den Gegenstand eigenes Urteil zu äußern (Folge der *Selbstachtung*), doch solches Urteil, das von Sprechendem/Schreibendem vorher fleißig erwägt und geprüft würde und dabei mit der Form bekleidet wäre, die dieses Urteil möglichst erschöpft und zugleich vollkommen vernehmlich für Hörendem/Lesendem nahebringt. (Folge der *Gegenachtung*). Mit erforderlichen Änderungen kann man dasselbe auch noch einer Art des Zeichenverkehrs, die sich mittels plastischer Bilder vollzieht, zurechnen. Aber eben solche Vereinigung der Inhaltsfülle und zulänglicher Begreiflichkeit, wo sie auch sein mag, ist das, was *Klarheit* heißt. In dem Maße, in welchem Klarheit hellenischen oder ihre Tradition fortentwickelnden Kunstwerken eigen ist, verkörpern sie Idee selbst des klassischen Stils.

*Schlußwort.* Oben habe ich versucht, den Begriff des idealen Stils aus Begriff der semiotischen Güte (*Bonität*) theoretisch abzuleiten. Ich habe auch von real-historischer Analogie des idealen Stils gesprochen, die ich im zeitlich sich wiederholenden klassischen Stil einsah. Außerdem habe ich mich bemüht, eine Gemeinsamkeit wesentlicher Merkmale, die beide Stile – einen, theoretisch abgeleiteten und anderen, geschichtlich bezeugten – vereinigen, zu zeigen.

Vielleicht können manche dagegen einwenden, – wie es üblich vorkommt, wenn jemand theoretisches Schema anbieten will, – daß Wirklichkeit zu reich und kompliziert ist, um in solcherart Schemata hineinzupassen; manche fügen vielleicht voller Gefühl des Goetheschen Me-

phistopheles Worte hinzu: "Grau, teuer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum" usf. Es scheint aber allbekannte Wahrheit zu sein, daß Schemata nicht dafür gemacht werden, um Fakten der Wirklichkeit völlig zu erschöpfen, sondern um ihre, manchmal verschwommene Wesenszüge, mag es durch Vereinfachung, zum Vorschein bringen.

So verhält es sich auch mit klassischem Stil. Schon dieser historische Begriff ist ein Schema; was muß man denn um idealen Stil sagen?

Idee der Klassik, wie übrigens jede andere Idee, könnte nicht, sich im widerspenstigen Material der historischen Konkretheit vollkommen objektivieren. Es betrifft auch die Antike, um so mehr die hochrenaissance'sche Klassik. Je ferner Forschersdenken in Raum und Zeit von den Pflanzstätten der klassischen Kunst – sei es Athen des 5. und 4. Jh. v. Chr. oder Florenz des 15. und frühen 16. Jh. abgeht, desto weniger sind, als Regel, seine Chancen, klassischen Stil in all seiner Reinheit zu erkennen. Darüber hinaus, auch in selben Mittelpunkten der blühenden Klassik kann Forscher mancherlei Erscheinungen zu häufig antreffen, welche er mit Recht als Abkehr nicht nur von Kanons, sondern auch von selben Prinzipien der Klassik ansehen wird. Dennoch wäre es zu voreilig, daraus Schluß zu ziehen, daß Klassik dort nur als ein von vielen bedeutungsgleichen Stilmomente anwesend oder überhaupt abwesend war.

Es ist hier unangebracht, jedes einzelnes Beispiel der Deklassifizierung zu betrachten und zu entscheiden, welches von ihnen richtig und welches zweifelhaft oder scheinbar geschätzt sein soll. Unangebracht ist es hier auch eine Menge ganz verschiedener Gründe aufzuzählen, aus welchen solche Deklassifizierungen vor sich gehen konnten, obwohl ihre Aufklärung und Vergleichung für Kunstgeschichte eine Sache von erstrangiger Bedeutung unstreitig ist. Aber dieselbe Kunstgeschichte in ihrer Funktion der Geschichte eigentlich, d. h. diachronischer Forschung, hat schon deutlich gezeigt, daß insgesamt, abgesehen von allen seit- und rückwärtigen Bewegungen, die Kunst erwähnter Periode bis zu gewissem Zeitpunkt jeweils nach Klassik evolvierte, daß ihre Hauptrichtung dann Klassifizierung war und daß diese Hauptrichtung in hauptsächlichsten, d. h. seiner objektiv-historischer Rolle nach in allerwichtigsten Kunstschöpfungen jener Periode ihre größtmögliche Verkörperung erreicht hat.

Also durch Klassik erscheint idealer Stil in Materie der konkreten Geschichte so vollständig, wie diese Materie es ihm zulassen kann. Aber das Ergründen dieses verborgenen Ideals, der die Kunst mehr als einmal zu sich anzog und letzten Endes in klassischen Formen zu kristallisieren anreizte, ist schon Aufgabe der Theorie.

## ANMERKUNGEN:

<sup>1</sup> In dieser Hinsicht ist aufschlußreich Abhandlung des russischen Philosophen T.I. Oizerman, Ne pora li pozitivno pereosmyslit' poluzabytju" teoriju faktorov?"; in: Sociologičeskije issledovanija, 2004, 4, S. 3 – 14. Über Faktorentheorie s. auch: N. V. Zajceva. Problema determinizma v istoriosofii: V poiskach dvižuščich sil i faktorov istoričeskogo razvitija, in: Vestnik SamGU. Istorija. 2004 (1).

<sup>2</sup> Allgemeines s.: W. Hügél, Entwicklung und Behinderung des Körperschemas, 2003; P. Haggart, D.M. Wolpert, Disorders of Body Scheme, S. 1f. (<http://www.hera.ucl.ac.>); A. Audibert-Pouzet, J.-L. Gouget, Image et schéma corporel (<http://www.sante.cc/esthetique/reflexions/schemcorp/schemcorp.htm>); V. Bachur; Gipnoz i son, in: Nauka i žizn', 1980, 5, S. 116f.; Über Körperschemas Beziehung zur Kunst s.: H. Wölfflin, Renaissance und Barock, Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, 3. Aufl., München 1908 (1. Aufl. – 1888), S. 55ff.; K.C. Bloomer und Ch.W. Moore, Body, Memory and Architecture, New Haven und London 1977 (Yale Univ. Press). Über das Projizieren der innerlich erlebbaren Körpergestalt auf Gestalt der äußeren Wirklichkeit haben mehrere Philosophen der Vergangenheit, wie I. Kant und J.G.Fichte, geschrieben (s.: P.P. Gaydenko, Filosofija Fichte i sovremennost', Moskva 1979, S. 143 – 145.)

3 [Leonardo da Vinci], Notebooks of Leonardo da Vinci, Comp. and Ed. from the Original Manuscript, Repr., New York 1970, Vol. 2, Par. 838, S. 127; M Kemp, "Ogni Dipintore Dipinge Se", A Neoplatonic Echo in Leonardo's Theory of Art? In: Cultural Aspects in the Italian Renaissance, Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller, Ed. C. H. Clough, Manchester (Manchester University Press) 1976, S. 311-23.

<sup>4</sup> Bzw. kann man sagen, daß alle Stiländerungen sich durch die Veränderung der Schlüsselfigur hervorgerufen werden, die in traditionsgebundener Kunst (Wortkunst einschl.) als neuer bevorzugter Persontypus („Held“) mit seiner besonderen (das muß man unterstreichen) Körperhaltung, Gehen- und Stehmanier hervortritt. Von Anfang an führt solche Reihenfolge (zuerst Person, danach Kunststil) üblicherweise zum Widerspruch zwischen Held mit seiner neuen psycho-somatischen Stilistik und altem Stilverfahren, das sich für Widergabe dieses Neuen sich benutzt. Beispiel ist Literatur der Romantik: ihre Sprache ist sehr häufig übersättigt mit Klischee-Formen der alten klassischen Rhetorik (S.S. Averincev, Antičnaja ritorika i sud'by antičnogo racionalizma, in: Antičnaja po-etika: Ritoričeskaja teorija i literaturnaja praktika, Moskva 1991, S. 19) .Aber alles zu seiner Zeit: romantische Gestalt brach endlich, wenn auch nicht zu bald, sie hemmenden rhetorischen Rahmen und ebnete Bahn literarischen Ausdrucksformen, die mehr seinem Wesen entsprechen. Wie muß man solche Formen von dem Standpunkt der Literatur als solcher und der Aufgabe ihrer Selbsterhaltung aus einschätzen, ist ganz andere Frage. Das aber geschah erst um die Mitte des 19. Jh., wenn Romantik als historische Tatsache schon zu Ende kam, also dieses Ergebnis war nur von nächsten Generationen benutzt.

Von der Eingewurzeltheit der Stile in intim-körperlicher Selbstempfindung zeugt – indirekt doch triftig – die Tatsache des äußerst verspäteten Einflusses, den der Klassizismus, sowie klassisch orientierte Kunstrichtung im weiteren Sinn, nicht nur auf gebräuchliches (und dabei weibliches allein) Kostüm ausgeübt hatte (das begann, sich erst am Ende des 18. Jh. zeigen, d. h. mehr als dreieinhalb Jahrhunderte nach Beginn des Renaissance in Bau- und Bildkunst), sondern sich, – was besonders einleuchtend ist – auf das Kostüm der Theaterbühne auswirkte, welches, im Unterschied zu dem gebräuchlichen, von konkreten Bedingungen des Klimas und Lebensweise nicht abhängt (berühmte Reform F. J. Talmas wurde verwirklicht erst wenn Vorherrschaft des Klassizismus auf der Bühne sich zum Ende neigte; erstmals fand es 1785, in Aufführung des Voltaires „Brutus“ statt, wo Talma in Prokulus' Rolle mit römischer Toga bekleidet erschien). Also, während Klassizismus griechisch-römisches Geschmack folgerichtig durchsetzte, brach er entgegenwirkende innere Stileinstellungen, dem Anschein nach, äußerst langsam und wurde nah daran erst zu Beginn seines Untergangs. Die Tatsache, daß letztes Kunstbereich, das dem Ansturm der klassizisierenden Richtung nachgab, eben Kostüm wurde, und zwar die Form, die ihrer Natur nach mit körperlicher Selbstempfindung am engsten verbunden ist, zeigt, m. E., klar genug, wo Stile und Stilvorziehungen wirklich wurzeln und womit ihre Haltbarkeit bedingt wird.

<sup>5</sup> H. Wölfflin, Renaissance und Barock, s. bes. S.55ff.

<sup>6</sup> H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Basel – Stuttgart 1984 (1.Aufl. – 1915).

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Darüber s.: L.I. Taruashvili, Ambiguity and Clearness as Aesthetic Categories, in: Architektura mira, 7, Moskva 1988, S. 27-34 (russischer Text mit parallellaufender englischer Übersetzung).

<sup>9</sup> Th. Lipps, Ästhetik; H. Wölfflin, Renaissance und Barock; K. S. Bloomer und Ch. W. Moore, op. cit.

<sup>10</sup> Darlegung der Theorie Meads s.: G.H. Mead, On Social Psychology, Selected Papers, Ed. by A.Strauss, Chicago, London 1956 (The Univ. of Chicago Press). Mead, George Herbert (1863 – 1931). Wie von einem Fachmann bemerkt ist: „In Herausbildung der Grundlagen der Sozialpsychologie als Wissenschaft Mead hat eine riesige Rolle gespielt“ (L.G. Ionin, Ponimajuščaja sociologija, Istoriko-kritičeskij razbor, Moskva 1979, S. 13).

<sup>11</sup> S. bes.: G. H. Mead, op. cit., S. 32-42.

---

<sup>12</sup> S. bes.: G. H. Mead, op. cit., S. 204-221. „Entdeckung von Mead des Phänomens des „verallgemeinerten Anderen“ gibt den Soziologen Möglichkeit, das Benehmen in kompliziertem Sozialmilieu zu analysieren und den Psychologen, Herausbildung allgemeiner Begriffe zu erläutern“ (L.G. Ionin, op. cit., S. 69).

<sup>13</sup> S. Anm. 7.

<sup>14</sup> Über den Penfields Männchen (Homunkulus) s. G. Schott, Penfield's Homunculus: A Note on Cerebral Cartography, in: Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry, 1993, 56, S. 329 – 333; N.N. Nikolaenko und V.L. Deglin, Semiotika prostranstva i funkcional'naja assimetrija mozga, in: Trudy po znakovym sistemam, 17, Tartu, 1984 (Učenyje zapiski TGU, 641), S. 61.

<sup>15</sup> Von der Zahl der solcherart Theorien erwähne ich folgende zwei, die mir besonders kennzeichnend zu sein scheinen: Theorie L. S. Vygotskijs über die Form des Kunstwerks, deren Bestimmung ist, sein Inhalt zu vernichten (s. sein Buch über Psychologie der Kunst: L.S. Vygotskij, Psihologija iskusstva, 3. Aufl., Moskva 1986; in dreißigen Jahren geschrieben, erstmals publiziert 1965; besonders deutlich ist dieser Satz – „Gesetz der Vernichtung des Inhalts durch Form“, wie Autor selbst ihn formuliert, – im Kapitel 7, in Zusammenhang mit der Deutung der I. Bunins Erzählung vertreten; s. bes.: S. 198 und 204) und analoges Kunstideal (Dehumanisationstheorie) des J. Ortega y Gasset in: J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Alianza Editorial 2005 (erstmalig publiziert in 1925; englische Übersetzung in: The Dehumanisation of Art and Other Writings on Art and Culture, Garden City und New York, 1956). Bezeichnend ist auch eine der grundlegenden Thesen des Prager Linguistischen Kreises (These 3c5, s.: Thèses, in: Mélanges linguistiques dédiés au Premier congrès des philologues slaves, Pragues 1929, S. 21), derentsprechend das Ziel der Kunst sowie der Sprache, wenn die letzte in dichterischer Funktion hervortritt, nicht Bedeutung, sondern Zeichen ist. Ein Vertreter der Prager Strukturalismus J. Mukařovský hat diese ästhetische Funktion „Selbstgerichtetheit“ genannt (J. Mukařovský, The Place of Aesthetic Function among the Other Functions, in: J. Mukařovský, Structure, Sign, and Function, New Haven und London 1978, S.47; J. Mukařovský, O jazyce básnickém, in: Kapitoly z české poetiki, Praha 1948, Bd. 1, S. 78 – 128). In der Tat aber schließt solche Auffassung der Dichtersprache sie völlig aus dem Umfang des Begriffs *Zeichensystem*, geschweige denn *Sprache*, und macht sinnlos ihre semiotische Interpretation.

<sup>16</sup> In seiner Schrift „Russische Literatur im 1843 Jahre“. Zitiert nach: V.P. Zubov, Stil' v russkoj soziologičeskoj estetike 19. veka, in: V.P. Zubov, Izbrannye trudy po istorii filosofii i estetiki, 1917 – 1930, Moskva 2004, S. 313.

<sup>17</sup> Wie ein im Russland viel gelesener und geehrter alter Popularisator der physikalisch-mathematischen Kenntnisse anlässlich des Benehmens der handelnden Personen in einer russischen Heldensage bemerkt hat, „verwendeten Menschen das Gegenwirkungsgesetz schon Tausende von Jahren unbewußt, bevor Newton es in seinem unsterblichen Buch „Mathematische Grundlagen der Naturalphilosophie“ erstmals verkündet hat.“ (Ya.I. Perel'man, Zanimatel'naja fizika, Moskva 1991 (23. Aufl.), S.224.

<sup>18</sup> S. Anm. 8.

<sup>19</sup> Es ist höchstwahrscheinlich, daß Betrachtung des heutigen Zustands eines, wenn auch ganz anderen, aber gleicherweise angewandten Kunstgebiets – rednerischer Eloquenz, die trotz allem Andrang der künstlerischer Mode und allein dank ihrer eigener Funktion, den Zuhörer zu überzeugen (und dafür wenn nicht Klarheit selbst, so ihren Anschein zu erreichen), eine beträchtliche Zahl der in der klassischen Antike herausgebildeten rhetorischen Formen noch zur Zeit bewahrt, könnte zu demselben Schluß zu führen.

<sup>20</sup> S. Anm. 8.

<sup>21</sup> O. Spengler, Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, Bd. 1: Gestalt und Wirklichkeit, München 1923, S. 222-241 und 386-392; A.F. Losev, Očerki antičnogo simvolizma i mifologii, Moskva 1993, S. 36 – 99; A.F. Losev, Istorija antičnoj estetiki, in 7 Bde, Moskva 1963 – 1988; A.F. Losev, Ellinističeski-rimskaja estetika 1 – 2 vv. n. e., Moskva 1979. Außer „Körperlichkeit“ (*telesnost'*) verwendete Losev für Bezeichnung des Wesens klassisch-antiker Kultur auch das Wort „Skulpturhaftigkeit“ (*skulpturnost'*), indem er in Bildsäule erschöpfendes Symbol und vollständigsten Ausdruck des Wesens der klassischen Antike einsah. Im Gegenteil, R. Wagner (in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk der Zukunft“, Kap. 3.2.) hat in antiker Skulptur eine Äußerung sittlicher Entartung und Absterbens der sonst von ihm äußerst hochgeschätzten hellenischen Kultur gesehen.

<sup>22</sup> Über Lebensgabe als ein der Kennzeichen des antiken Urphänomens schreibt Losev (A.F. Losev, Očerki antičnogo simvolizma i mifologii, S 60 – 61), indem er den Gedanken Spenglers entwickelt.

<sup>23</sup> Achilleus ist nicht alleiniger Achaier, der imstande ist Agamemnon zu widersprechen, wenn es um Hauptsachen geht. Unter anderen solchen ist nicht nur ehrenhafter Nestor, sondern auch Diomedes, der, nachdem Agamemnon den Achaiern gleich nach erfolgloser Schlacht mit Trojanern Troja zu verlassen vorgeschlagen hat, offen ihm seine Mutlosigkeit vorwirft und Unterordnung verweigert, während anwesende Krieger laut ihm ihren Beifall ausdrücken (9, 32 – 51; vgl. ähnliche Antwort Odysseus' auf gleiche Vorschlag Agamemnons das nächste Mal: 14, 82 – 102).

<sup>24</sup> Nach Quintilianus' Meinung (10, 1, 47) ist dieser Wortstreit der Führer im Buch 1 der *Ilias* eins der mehreren hervorragenden Vorbilder des rednerischen Debattengenres, die dieses Epos enthält.

<sup>25</sup> Tief erseufzt' er und sprach zu seiner erhabenen Seele:

Wehe, was soll mir geschehn! O Schande doch, wenn ich entflöhe,  
fort durch Menge geschreckt! Doch entsetzlicher, wenn sie mich fingen  
einsam hier, denn die andern der Danaer scheuchte Kronion!  
Aber warum bewegte das Herz mir solche Gedanken?

---

Weiß ich ja doch, daß Feige von dannen gehen aus dem Kampfe!  
Doch wer edel erscheint in der Feldschlacht, diesem gebührt es,  
tapfer den Feind zu bestehen, er treffe nun oder man treff ihn!

(Übersetzt von J. H. Voß).

<sup>26</sup> Und gleichwie Odysseus kommt er zum Entschluß, vor dem Feinde nicht zu fliehen. Aber wichtiger für Personensystem dieses Epos Unterschied besteht darin, daß, im Gegensatz zu Achaier Odysseus, Hauptkämpfer der Trojaner Hektor seinen Entschluß nicht erfüllt und sobald er herannahenden Achilleus sieht, läuft er fort.

<sup>27</sup> J. P. Vernant meint (J. P. Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, Paris 1962, S.44-64), daß hellenische Freiheit, die sowohl in sozialem als auch intellektuellem Bereich eine gleich hochentwickelte Diskussionskultur vorausgesetzt hatte, sich in Umwelt der früheren griechischen Polis und gleichzeitig mit ihm, d. h. ungefähr in 8. und 7. Jh. v. Chr., herauszubilden beginnt. Es scheint mir aber, daß dieser Prozess früher und, aller Wahrscheinlichkeit nach, viel früher, schon in Milieu der protogriechischen Kriegsfolge begonnen haben soll. Außer allem anderen förderte den m. E. auch eine berufspsychologische Besonderheit der Mannen, und zwar deren offene Aggressivität, die in sublimierter Form als der für klassisch-antike Gesellschaft höchst eigentümliche und, darüber hinaus, für Normalfunktionieren der demokratischen Institutionen notwendige Typus des hartnäckigen Disputiergeistes, eifrigen Polemikers hervortritt. Psychoanalytikerin (Neofreudismus' Vertreterin) K. Horney schrieb so: „While the compliant type (d. h., entsprechend derselben Horney, der seine heimliche Herrschsucht hinter liebevoller Sorgfalt versteckt – L. T.) tends to appease, the aggressive type does everything he can to be a good fighter. He is alert and keen in an argument and will go out of his way to launch one for the sake of proving he is right“ (K. Horney, *Our Inner Conflicts, A Constructive Theory of Neurosis*, New York 1945, S. 66). Es sei apropos bemerkt, daß eigentliche Bedeutung altgriechischer Wörter *polemos*, *polemikos*, *polemistes* (zu denen viele neusprachliche Wörter mit der Semantik der Diskussion, Polemik zurückreichen) sind bzw. „Schlacht“, „militärisch“, „Krieger“. Überaus aufschlussreiche Forschung, die das Problem der Genesis und Natur der griechischen Polisdemokratie behandelt, ist: Ju.V. Andreev, *Cena svobody i harmonii*, Sankt-Petersburg 1998.

<sup>28</sup> Wie der Begründer der individualpsychologischen Schule A. Adler schrieb: „Es ist unmöglich mit einem Menschen Föhlung zu bekommen, wenn keine Einföhlung in die Lage des anderen vorhanden ist. Eine besondere künstlerische Ausgestaltung erfährt die Einföhlung im *Schauspiel*. . . Im Theater wird man es kaum vermeiden können, mitzuföhlen und die verschiedensten Rollen in seinem Inneren mitzuspielen“ (A. Adler, *Menschenkenntnis*, Frankfurt/M. 1954, S. 64f.) Und wirklich: Theater als Platz, wo Mannigfaltigkeit intellektueller Positionen sich nicht einfach im Wort, sondern im lebendigen, durch ausdrucksstarke Modulationen der schauspielerischen Stimme eindringlich klingenden Wort, sowie in plastischer Expressivität der Stellung und Gebärde verkörpert, indem sie sich in der Seele des Zuschauers als von ihm selbst erlebte und folglich als zum Teil seine eigene, in ihm interiorisierte Mannigfaltigkeit einprägt, wurde im Griechenland ein Hauptplatz der Aneignung und ein Mittel der allmählichen Verbreitung einer hochentwickelten gesellschaftlichen Kultur, d. i. der für Demokratie lebenswichtigen Kultur des gleichberechtigten Umgangs. Etwas ähnliches blieb das Theater auch viele Jahrhunderte nach dem Untergang der antiken Zivilisation. Seit der Renaissance-Zeit erlebte es seine neue Blüte, um fortwährend, in der Funktion eines der hauptsächlichsten kulturschöpfenden und -unterhaltenden Faktoren bis zum Erscheinen der Kinematographie zu verbleiben, die die Hauptbesonderheit seiner -ästhetischen Wirkung, sowie seine sozial-kulturelle Funktion übernimmt. Nichtsdestoweniger ist es unmöglich zu leugnen, daß diese spezifische schauspielerisch-dramatische Orientierung der abendländischen Kultur seinen Anfang im Alten Griechenland genommen hat.

<sup>29</sup> Schon im universellen Repertoire der menschlichen Kinesik (Gestikulation, Mimik, ausdrucksvolle Körperstellungen) symbolisiert Entgegensetzung der Hände zueinander nach Gebärde und Raumstellung jeder von ihnen eine Wahl aus zwei oder mehr alternativen Urteilen (d. h. intellektuelle Aktivität eigentlich), während Symmetrie der Körper- und Gliederstellung entweder überlegungsfreies Vertrauen (Gebetpose), oder überlegungsfreie Gewißheit (Kurospose) oder diese und jenes zugleich (Haltung des strammstehenden Soldaten) oder schließlich das Gefühl der intellektuellen Kraftlosigkeit (symmetrisch ausgebreitete Hände oder symmetrisch gehobene Schultern) ausdrücken soll.

<sup>30</sup> Quintilianus (12, 10, 5) behauptet, daß einer der berühmtesten altgriechischen Maler der des klassischen Zeitalters Zeuxis (Ende 5. – Beginn 4. Jh. v. Chr.), der in Körperdarstellung Wiedergabe der materiellen Dichte besonders hochschätzte und, um sie zu erreichen, Helldunkel-Modellierung erfand (oder genauer – vervollkommnte) (*luminum umbrarumque invenisse rationem*), „folgte darin Homeros nach, der besondere Wichtigkeit [anders: „Dichte“, „Tastbarkeit“] im Äußeren – und auch der Frauen – immer schätzt (*Homerum secutus, cui validissima quaeque forma etiam in feminis placet*).

<sup>31</sup> Quintilianus (10, 1, 46 – 51) drückt eine in griechisch-römischer Kulturwelt allgemein verbreitete Meinung aus, wenn er Homeros nicht nur als größten Dichter, sondern auch als Quelle und Vorbild aller Redekunst bezeichnet. (Hic enim . . . omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit. Hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in parvis proprietate superaverit. Idem . . . nec poetica modo, sed oratoria virtute eminentissimus. – 46).