

Lucian Blaga

nap
new academic press

Horizont und Stil

Sonderband 8

Lucian Blaga

Horizont und Stil

Lucian Blaga

Horizont und Stil

Übersetzt von Rainer Schubert

Lucian Blaga – Werkausgabe

Übersetzt von Rainer Schubert, bisher erschienen:

Lucian Blaga, Die luziferische Erkenntnis, LIT-Verlag, Münster, 2012 [Bd. 1]

Lucian Blaga, Das dogmatische Weltalter, LIT-Verlag, Münster, 2014 [Bd. 2]

Lucian Blaga, Die transzendente Zensur, Frank&Timme, Berlin, 2015 [Bd. 3]

Lucian Blaga, Über das philosophische Bewusstsein, Frank&Timme, Berlin, 2016 [Bd. 4]

Lucian Blaga, Das Experiment und der mathematische Geist, *nap*, Wien, 2017 Bd. 5

Lucian Blaga, Wissenschaft und kreatives Denken, *nap*, Wien, 2018 Bd. 6

Lucian Blaga, Die Entstehung der Metapher und der Sinn von Kultur, *nap*, Wien, 2019 Bd. 7

Lucian Blaga, Horizont und Stil, *nap*, Wien, 2021, Bd. 8

Die Bände 1–4 hatten keine Bandzählung, diese wurde ab Band 5 eingeführt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages oder der Autoren/Autorinnen reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Lucian Blaga, ORIZONT ȘI STIL, © Humanitas, 1994, 2011

© 2021 by new academic press, Wien
www.newacademicpress.at

ISBN: 978-3-7003-2216-0

Umschlaggestaltung: www.b3k-design.de
Druck: Prime Rate, Budapest

Inhalt

Vorwort des Übersetzers	7
Lucian Blaga	
Horizont und Stil	15
Kapitel 1	
Das Phänomen „Stil“ und die Methodologie	17
Kapitel 2	
Das andere Gebiet	30
Kapitel 3	
Vom Wiederhall.	48
Kapitel 4	
Kultur und Raum	53
Kapitel 5	
Zwischen Landschaft und unbewusstem Horizont	65
Kapitel 6	
Zeitliche Horizonte	75
Kapitel 7	
Die Theorie der Dubletten	89
Kapitel 8	
Der wertmäßige Akzent.	99
Kapitel 9	
Die anabatische und die katabatische Einstellung.	112
Kapitel 10	
Das Streben nach Form	118
Kapitel 11	
Die stilistische Matrix.	139

Vorwort des Übersetzers

1) Allgemeine Bemerkungen

Nimmt man jeden der beiden Begriffe „Horizont“ und „Stil“ für sich genommen, so wird sich vermutlich jeder Mensch, und sei es auch nur vage, etwas darunter vorstellen können. Am naheliegendsten ist wohl, bei „Horizont“ an eine Landschaft oder gar ans Meer zu denken, bis zu deren Grenzen der Blick schweift. Etwas schwieriger wird sein, das Wort „Stil“ begrifflich zu fassen, obwohl es auch hier zahlreiche Vorstellungen gibt, die vielen geläufig sind. So haben Kleidung und Möbel, Kunst und Architektur, Riten und Tänze ihren jeweiligen „Stil“. Wesentlich schwerer zu verstehen ist aber die Verbindung beider Begriffe wie im Titel des vorliegenden Buches: „Horizont und Stil“. Der Zusammenhang beider Begriffe ist eines der Hauptthemen der Kulturphilosophie Lucian Blagas. Auch er geht davon aus, dass jede Landschaft ihren Horizont hat und alle Dinge innerhalb dieses Horizonts einen von diesem abhängigen Stil haben. „Wir geben dem Wort ‚Horizont‘ dieselbe elementare Bedeutung, die es auch im täglichen Gebrauch hat. Man kann auf den Horizont eher mit dem Finger zeigen, als ihn präzise festzulegen.“ (S. 62) Und da sich alle weltlichen Dinge in Raum und Zeit befinden, so sind auch letztere „in jedem Augenblick materiell oder psychologisch von der landschaftlichen Gestalt als solcher vorgegeben und bestimmt.“ (S. 62)

Wenn wir also aus dem Fenster schauen und in die Landschaft hinausblicken, so sind wir gleichsam das Zentrum des Gefäßes, in dem die Dinge stilistisch geformt sind. Nicht Raum und Zeit stehen im Vordergrund, sondern werden, wie Blaga sagt, „vom Inhalt und den Formationen der Landschaft absorbiert“ (S. 62), die Objekte werden vom Horizont der Landschaft stilistisch umhüllt. „Der Raum und die Zeit haben als eigenständige Formen auf der Ebene der konkreten Anschauung eine apostrophische, d.h. abwesende Existenz.“ (S. 62)

Zu betonen ist, dass diese Abwesenheit, eine Art stilistischer Anspielungen, als eine verschwindende Hülle rund um die Objekte sich zwar dem Bewusstsein nicht aufdrängt, deshalb aber nicht zum Bereich des Unbewussten zählt. Das Unbewusste im Zusammenhang von Horizont

und Stil spielt jedoch bei Blaga eine Schlüsselrolle, worauf im Folgenden hingewiesen sei.

2) Zur Rolle des Unbewussten bei Horizont und Stil

Bei Blaga kann es durchaus vorkommen, dass sich der Horizont der Landschaft nicht anschmiegt, mit ihr nicht verschmilzt und sich als nicht absorbierbar erweist. Ganz im Gegenteil kann er, in welcher Landschaft auch immer, in Form eines „Widerhalls“ bis ins Bewusste hinaufdringen, beharrlich und insistent. Während der bewusste Horizont der Landschaft, wie diese selbst, variabel und veränderlich ist, man denke an einen Urlaub am Meer oder im Hochgebirge, reicht der unbewusste Horizont in abyssische Tiefen und drückt den Dingen, gleich innerhalb welchen Horizonts, seinen Stempel auf. Blaga unterscheidet also zwei Schichten der menschlichen Seele, einen bewussten und einen unbewussten Horizont. Grundsätzlich unterliege der Stil einer Kultur, eines Volks, einer sozial zusammengehörigen Gruppe einer „Dublette“ von Horizonten, einem bewussten und variablen, und einem unbewussten, der sich allen kulturellen Varietäten gegenüber als konstant erweist, weil er mit der Seele viel enger verwachsen ist als der bewusste und volatile Horizont einer zufällig anwesenden Landschaft. Man stelle sich einen quer durch alle Länder Reisenden vor, der trotz wechselnder Horizonte immer dasselbe Lied vor sich her pfeift. Seele und Landschaft sind nicht auf Gedeih und Verderb zusammengeschweißt.

Nicht zu überlesen sind bei Blaga aber auch seine ausführlichen Abgrenzungen zur Psychoanalyse, wenn es um das Unbewusste geht. Es ist kein Sammelbecken verdrängter sexueller Inhalte, es ist kein Chaos, das im Bewusstsein maskiert in Erscheinung tritt, vielmehr handelt es sich um den Widerhall, um die, wie Blaga sagt, „Personanz“ eines geordneten Kosmos, der sich durch streng gefügte Zusammenhänge auszeichnet. Freilich erwähnt Blaga auch die Gegenrichtung zum „Hinunter“ ins Abyssale, nämlich das „Hinauf“ des bewussten Raums, die enorme Abstraktionsleistung, die aus dem lebensweltlichen Landschaftshorizont den geometrischen Zeit-Raum herausdestilliert, wie im Falle Kants die reinen Anschauungsformen Raum und Zeit eines dreidimensionalen unbegrenzten Raumes.

3) Die besondere Bedeutung von „Horizont und Stil“ für Blagas populärstes Buch „Spațiu mioritic“, Deutsch: „Der mioritische Raum“.

Durch die mögliche Unabhängigkeit von unbewussten und bewussten, innerlichen und äußerlichen, konstanten und variablen Horizonten des Stils ist dasjenige möglich, was wir Heutige als Multikulturalität bezeichnen: in einer Landschaft koexistieren mehrere Kulturen, d.h. Horizont- und Stilvorstellungen. Nach Blaga, welcher aus Siebenbürgen stammte, überlagern sich in einem kulturellen Schmelztiegel zwei stilistische Horizonte. Um dem Leser den entsprechenden Eindruck dieser zwei unbewussten Horizonte zu vermitteln, fügt Blaga ein paar Sätze davor ein. „Die Häuser im Westen zeigen die Tendenz, in die Höhe zu wachsen, in direkter Anpassung an die Vertikale des himmlischen, dort vorherrschenden Gefühls. Die russischen Häuser, jene auf dem Land, tendieren eher zur Horizontalen, wie es auch dem russischen Innenleben entspricht. Das rumänische Haus folgt weder der Vertikalen noch der Horizontalen ausschließlich oder ostentativ, sondern beidem in beherrschter Kombination und Harmonie, weil seine räumlichen Rahmenbedingungen (Hügel-Tal) kein Übermaß einer Tendenz zum Nachteil der anderen zulassen. Die rumänische Volkskultur (vielleicht auch die balkanische überhaupt) verfügt also ebenfalls über eine spezifische Raumschauung, welche die bestimmte Form des gewellten Unendlichen annimmt. Wir werden diese unbewusste Rahmenbedingung unseres Lebens als ‚mioritischen Raum‘ bezeichnen.“ (S. 72)

Und nach dieser Einleitung kommt dann die eigentliche Schlüsselstelle:

„Mit anderen Worten koexistieren in Siebenbürgen dank der über die Landschaft verteilten Arten von Menschen die gotische Raumschauung des dreidimensional Unbegrenzten und die eher östliche und ländliche Anschauung des mioritischen Raums. Der von anderswoher kommende Sachse hat in einem Gefühl für Strenge Türme aus Stein errichtet, die wie Pfeile abschlussbereit in den Himmel ragen – demgegenüber gibt es den zeitweilig Sesshaften, der je nach Jahreszeit an ein Hin- und Herwandern gewöhnt ist, den walachischen Hirten, der auf der Flöte eine Doina spielt und sich dabei in die Stimmung des ewigen Auf- und Absteigens seines mioritischen Raumes versetzt.“ (S. 72) (Anm. d. Übers.: Unter „Doina“ wird eine wehmütige rumänische Volksweise

verstanden.) „So haben wir Gründe anzunehmen, dass der Rumäne beispielsweise sogar dann unbewusst im mioritischen Raum lebt, wenn er zehn oder hundert Jahre de facto in der Baragansteppe verbringt. Indem er sich die Doina vorsingt, ruft er sich ständig, auch wenn er im Flachland geboren ist, den in seine räumliche Matrix eingebetteten Geist in Erinnerung.“ (S. 73) Mit Blaga lässt sich ganz allgemein sagen, dass auch „der westliche Mensch unabhängig davon, ob er auf dem Berg oder im Flachland lebt, auf einem Kontinent oder auf Inseln, in Europa, in Amerika oder in Australien, in tropisch oder subtropisch temperierten Zonen, aufgrund seiner Einstellung und seinen Initiativen am selben unbegrenzten Horizont wie in seinem eigenen Land festhalten wird. Die amerikanische oder australische Landschaft sind nicht so tief in ihn eingedrungen, um seine eigene räumliche Matrix abzuändern.“ (S. 73)

Es ist frappant, wie sehr Blagas Kulturphilosophie, ganz unabhängig davon, die theoretische Grundlage für seine Darstellung der rumänischen Volksseele zu sein, der heutigen Problematik der Integration verschiedener Kulturen auf europäischem Boden nahekommt. So gesehen ist sein Text, unbeschadet seiner Auseinandersetzung mit Kulturmorphologen des frühen 20. Jhdts., weiterhin von hoher Aktualität und lesenswert.

4) Zum Begriff „Stilistische Matrix“

Blaga setzt sich in seinem Buch mit den damaligen Größen der sogenannten Kulturmorphologie auseinander, wie etwa Alois Riegl, Wilhelm Worringer und Oswald Spengler. Dabei richtet sich seine Kritik an ihnen gegen die Vorstellung, das Wesen der Kultur werde in erster Linie von einem Raumgefühl dominiert. „Die Kunstgeschichte und Kulturmorphologie sprechen seit einiger Zeit vom ‚Raumgefühl‘ als einer dominanten Komponente des ‚Stils‘. Die Relation zwischen ‚Stil‘ und ‚Raumgefühl‘ fände allgemeine Anwendung unabhängig davon, ob es sich um einen künstlerischen Stil im engen Sinn oder um einen weit gefassten kulturellen Stil handelt. Einige Forscher sehen im ‚Raumgefühl‘ nicht nur einen dominanten Faktor des ‚Stils‘, sondern den *entscheidenden* Faktor, der einem Stil zu Grunde liegt.“ (S. 53) „Wenn Riegl beispielsweise über die ägyptische Kultur sprach, so hat er der ägyptischen Seele eine Art ‚Scheu vor dem Raum‘ zugemessen, ein Gefühl, das der

Architektur des Niltals zu Grunde läge. Diese ‚Scheu vor dem Raum‘ tritt in der ägyptischen Architektur besonders dort in Erscheinung, wo die praktischen oder rituellen Interessen geschlossene Räume von großen Proportionen erforderten. Der von dieser typischen Scheu erfasste Ägypter füllt diese Räume mit dicken und schweren Säulen aus, die den Eindruck von Räumlichkeit völlig zum Verschwinden bringen. (vgl. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, S.22).

Bei aller Wertschätzung der genannten Kulturmorphologie seitens Blagas, versucht er ein differenzierteres Modell gegenüber der Unilateralität des Raumgefühls zu entwickeln. Der Komplexität des Zusammenhanges von „Horizont und Stil“ muss eine aus mehreren voneinander unabhängigen Faktoren bestehende „stilistische Matrix“ entsprechen. Diese der mathematischen Denkweise entlehnte Vorstellung der linearen Unabhängigkeit von Komponenten einer Matrix ist der Psychologie unter dem Terminus „Faktorenanalyse“ bekannt. Blaga wendet diese Forschungsmethode auf sein Gegenstandsgebiet an.

„Ein solcher sich durch eine beachtliche innere Resistenz auszeichnender Komplex von Faktoren kann sich im menschlichen Unbewussten festsetzen und die Funktion eines komplexen Bestimmungszusammenhanges übernehmen. Die stilistische Struktur der individuellen oder auch gemeinschaftlichen Schöpfungen trägt den Stempel eines ähnlichen unbewussten Komplexes. Als Benennung eines solchen Komplexes schlagen wir den Ausdruck ‚stilistische Matrix‘ vor.“ (S. 140)

Neben dem räumlichen Horizont gibt es nach Blaga auch einen zeitlichen Horizont, ferner eine positive und eine negative Bewegung, eine nach vor preschende und eine auf Rückzug befindliche Einstellung zum Horizont und seinem Stil, und schließlich ein Streben nach Form, die mehr oder weniger typisch für einen Stil ist. Sehr kompakt fasst Blaga diese fünf Primärfaktoren, die in zahlreichen Kombinationen anzutreffen sind, zusammen. Diese Faktoren sind:

1. Der räumliche Horizont (unbegrenzt, gewölbt, eben, wellenartig, sukzessiv-höhlenartig etc.).
2. Der zeitliche Horizont (die aufsteigende Zeit, die abfallende Zeit, die fließende Zeit).
3. Die wertmäßigen Akzente (positiv und negativ).
4. Die anabatische und die katabatische (oder neutrale) Einstellung.
5. Das Streben nach Form (individuell, typisch, stichial).

„Die ‚stilistische Matrix‘ ist wie ein Bündel von Kategorien, die, dem Unbewussten entstammend, sich allen menschlichen Schöpfungen aufprägt, ja sogar auch dem Leben, insofern es geistig formbar ist. In ihrer kategorialen Qualität hinterlässt die stilistische Matrix ihren Abdruck in Form modellierender Effekte auf den Werken der Kunst, den metaphysischen Begriffen, den Lehren und wissenschaftlichen Anschauungen, den ethischen und sozialen Begriffen etc.“ (S. 140)

So gesehen ist festzuhalten, dass sich Blagas Kulturphilosophie, daher auch die Verbindung von Horizont und Stil, auf sämtliche Äußerungen der Kultur bezieht, und keineswegs nur auf Kunstwerke. Die Weite dieser Sichtweise fordert den Leser dahingehend heraus, Spekulationen über die „stilistische Matrix“ bzw. über „Horizont und Stil“ der heutigen Zeit mit Blick in eine mögliche Zukunft anzustellen. Dabei legt Blaga selbst die nötigen Spuren.

5) Ausblick

Zweifellos tut sich der heutige Mensch schwer mit dem Begriff „Horizont“, weil dieser mit dem Begriff „Grenze“ assoziiert wird. Der Vorstoß ins Unbegrenzte, ob makroskopisch oder mikroskopisch, die Sehnsucht nach dem unendlich Großen und die Neugier, das unendlich Kleine zu fassen, sind wesentliche stilistische Faktoren der globalisierten Kultur. Dieser Feststellung würde auch Blaga zustimmen, da sie bei ihm schon Momente der „stilistischen Matrix“ darstellen. Der aggressive Ausgriff des Menschen in den Weltraum ist als Steigerungsstufe des von Blaga als „anabatisches“ Streben nach beständiger Erweiterung des Horizonts zu verstehen. Der Weltraumtourismus wäre ein Beispiel für den anabatichen Lebensstil des modernen Menschen. Blaga bezieht sich hier vor allem noch auf die Seele des Europäers, der nationale Kampf um die Vorherrschaft im Weltraum gehört aber mittlerweile zur stilistischen Matrix der globalisierten Kultur.

„Die europäische Seele sieht sich, um bei unseren Beispielen zu bleiben, innerhalb ihres unbegrenzten Horizonts in allem, was sie vollbringt, bei jedem Schritt, in jeder Handlung und jeder für sie bedeutsameren Bewegung, als *voranschreitend*, als in Ausdehnung begriffen, und ist durch einen fast aggressiven Aktionismus und durch ein eroberndes Verhalten gekennzeichnet.“ (S. 113)

Gleichzeitig gehört aber auch der individualisierende Denkstil in Richtung des unendlich Kleinen zur Charakteristik von „Horizont und Stil“ des heutigen Menschen. Da nach Blaga auch die Wissenschaft ein Kulturphänomen darstellt, hat auch die Atomphysik ihren schon mit Leibniz einsetzenden „monadischen“, d.h. individualisierenden Stil.

„Es ist nicht uninteressant festzuhalten, dass diese leibnizsche Philosophie von der einzigartigen Individualität der Monaden, ein im Allgemeinen vergessenes und als bloß spekulative Merkwürdigkeit geltendes Konzept, in jüngster Zeit auf unerwartete Weise ein wissenschaftliches Pendant fand. Der Physiker Pauli hat erst vor kurzem ein *Prinzip* dargelegt, nach welchem beispielsweise im System eines Atoms zwei Elektronen niemals dieselbe Bahn beschreiben können. Konsequenterweise ‚individualisiert‘ dieses Prinzip das Aussehen der Atome vollständig. Damit wird ins „wissenschaftliche“ Konzept von den letzten Elementen der Natur die ‚individualisierende‘ Anschauung eingeführt. Ein Problem, das sich auf philosophischer Ebene mit der Formulierung des Pauli-Prinzips ergibt, liegt darin: drückt dieses Prinzip eine objektive Realität aus oder eher einen ‚Denkstil‘? In unserem ganzen erkenntnistheoretischen System neigen wir zur Auffassung, dass es sich hier wie auch im Falle der leibnizschen Metaphysik um die extreme Verwirklichung eines ‚Denkstils‘ handelt.“ (S. 123)

Vor die Aufgabe gestellt, Blagas „stilistische Matrix“ für die Gegenwart und die Zukunft des Menschen zu adaptieren, müsste natürlich unter dem Aspekt des zeitlichen Horizonts auch die durch die Technik vorangetriebene Beschleunigung aller Handlungen breit diskutiert werden. Grundsätzlich müssen in der globalisierten Kultur Anfang und Ende aller Handlungen einander immer näher gebracht werden. Am besten wäre es, wenn Anfang und Ende in einem Punkt koinzidierten. Zu Recht spricht der bedeutsame Technikphilosoph Günther Anders von einem „Pointillismus des Existierens“ (in: ders., *Die Antiquiertheit des Menschen*. 2. Bd., München 1981, S. 349). Der Punkt als unendlich kleiner Horizont spielt aber nicht nur in der Malerei, sondern auch in der mathematischen Physik und auch in der „atomisierten“ Gesellschaft eine Rolle. Wenn alle Handlungen grundsätzlich zu lange dauern, fallen alle Teilnehmer in ihrer Kommunikation auf ihre punktuelle Individualität zurück.

Gemessen daran, welche Rolle das „Unbewusste“ bei Blaga in jeder

Horizontgebung und der davon abhängigen Stilbildung spielt, wäre auch die in gewaltigem Vormarsch befindliche Robotik und der Ersatz des Menschen durch Maschinen in Betracht zu ziehen. Dem Unbewussten in Form einer stilistischen Matrix unterliegt nur der Mensch in seinen Hervorbringungen, aber keine Maschine, weil sie ja bewusst hergestellt wurde. So gibt es zwar das Riesefeld des Unbewussten in den technischen Erfindungen durch den Menschen, das vom Menschen Hervorgebrachte selbst gehört aber ausschließlich der Sphäre des Bewussten an.

Das Thema „Horizont und Stil“ springt also nicht nur in der Weltraumeroberung und in der Atomphysik, in der Beschleunigung aller Handlungen und in der Robotik in die Augen, sondern kann angesichts der Weite des Begriffs „Kultur“ für alles menschliche Herstellen von Relevanz sein: vom Salzfass bis zum Wolkenkratzer, von den Autokarosserien bis zur Inneneinrichtung moderner Wohnungen, von Schnellzugsgarnituren bis zum zeitgemäßen Kirchenbau: Alles fällt unter die „res extensa“ des Descartes (1596 – 1650) und hat daher nach Blaga „Horizont und Stil.“ Blagas Gedanken erweisen sich als äußerst ausbaufähig und darauf sei am Ende dieses kurzen Vorworts hingewiesen.

6) Danksagung des Übersetzers

Wie immer gebührt mein Dank Frau Univ. Doz. DDr. Mădălina Diaconu (Univ. Wien) für wertvolle Ratschläge bei der Übersetzung schwieriger Begriffe aus dem Rumänischen ins Deutsche. Ebenso ist für das Zustandekommen des Buches die gute Zusammenarbeit mit der Österreichisch-Rumänischen Gesellschaft unter der Leitung von Herrn Mag. Lukas Vosicky hervorzuheben. Entsprechender Dank ist auch dem Rumänischen Kulturinstitut für die Finanzierung der Übersetzung zu entrichten. Schließlich dankt der Übersetzer auch dem Verlag new academic press, dass wieder eine philosophische Schrift Lucian Blagas in deutscher Sprache erscheinen kann.

Wien, im September 2021

Rainer Schubert

Lucian Blaga

Horizont und Stil

Kapitel 1

Das Phänomen „Stil“ und die Methodologie

So verschiedenartig die in der vorliegenden Arbeit behandelten Fragen auch zu sein scheinen, so führen sie doch auf eine einzige zurück. Wir nehmen uns vor, über die „stilistische Einheit“ zu sprechen und über die verborgenen Faktoren, welche dieses Phänomen bedingen. Das Gebiet, welches wir zu erforschen ausgewählt haben, rechnen wir, wenn nicht zu den trockensten der Philosophie, so dennoch zu den zugleich komplexesten und abstraktesten. Der Gegenstand hat sicher auch weniger spröde, ja sogar freundliche und einladende Seiten, die sich für Kommentare, für subtilste Differenzierungen und besonders für ein reichhaltiges und leidenschaftliches Spiel der Phantasie eignen. Das Problem wird aber für uns nicht durch oberflächliche Assoziationen und mögliche gedankliche Abenteuer interessant, sondern durch eine schwierigeren und gewichtigeren Dimension. Die „stilistische Einheit“ ist – sei es diejenige eines Kunstwerks, sei es aller Werke einer Persönlichkeit, sei es einer Epoche in all ihren Ausprägungen und Hervorbringungen oder einer ganzen Kultur – unter den einer philosophischen Interpretation zugänglichen Phänomenen eines der beeindruckendsten. Als Zeichen für die Blüte einer geistigen Substanz ist der Stil ein unauslotbarer Aspekt, durch welchen die lebendige Einheit in einer komplexen Vielfalt von Bedeutungen und Formen zur Vollendung gelangt. Als ein Bündel auffälliger Merkmale und Motive, halb Geheimnis, halb Offenbarung, verfügt der Stil über eine Wirkmächtigkeit, durch welche ein Produkt des menschlichen Geistes die höchste Würde erlangt, nach welcher er zu streben vermag. Vor allem aufgrund von „Stil“ ruht eine Schöpfung des menschlichen Geistes wertmäßig in sich selbst. Indem wir uns im Rahmen einer Forschung zugleich auf mehreren Ebenen bewegen, so sind wir von Anfang an erklärtermaßen an einen Eckpfeiler gebunden: Der „Stil“ ist ein dominantes Phänomen der menschlichen Kultur und findet auf die eine oder andere Weise Eingang in ihre Definition selbst. Der „Stil“ ist ständiges Medium, in dem wir atmen, gerade auch dann, wenn wir nicht darauf achten. Manchmal spricht man freilich auch von „Stillosigkeit“ bei einem Werk oder einer Kultur. Näher betrachtet erweist sich diese

Ausdrucksweise aber als unangemessen. Sie beschreibt etwas, erschwert aber das Verständnis ungerechtfertigterweise. Wir haben genügend Gründe zur Annahme, dass der sich schöpferisch zeigende Mensch nur in stilistischem Rahmen etwas zustande bringen kann. In der Tat gewinnt man bei länger anhaltendem Studium der Kulturgeschichte, der Geschichte der Künste, der Ethnographie, den Eindruck, dass es im Bereich der Schöpfungen keinen stilistischen Leerraum gibt. Was ein Fehlen von Stil zu sein scheint, ist eigentlich kein „Fehlen“, sondern ein chaotisches Gemisch von Stilrichtungen, eine Überlagerung bzw. eine Überschneidung. Ein als „chaotisches Gemisch“ charakterisierter Zustand ist zwar für sich genommen etwas ziemlich Instabiles, widerspricht aber nicht unserer These von der Unmöglichkeit eines stilistischen Leerraums.

Generell verstanden, hat der Mensch lange Zeit gebraucht, um festzustellen, dass er unaufhörlich im Rahmen eines Stils lebt. Diese verzögerte Bewusstwerdung erklärt sich daraus, dass das Vorhandensein des Stils, besonders in seinen tieferen Schichten, an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit, in gewissem Sinne belanglos und unauffällig ist. Der Stil ist wie ein höchstes Gesetz, in dessen Sklavendienst wir leben, es aber nur selten merken. Wer fühlt das Gewicht der Atmosphäre oder die Bewegung der Erde? Die überwältigendsten Phänomene entgehen uns und sind ab dem Augenblick, wo wir in sie verstrickt sind, nicht spürbar. So verhält es sich auch im Falle des Stils. Es sollte niemanden wundern, dass wir hier ähnlich große Vergleiche anstellen. Im Laufe unserer Untersuchungen werden wir rasch zur Überzeugung kommen, dass der Stil eine uns überragende Macht ist, uns bindet, durchdringt und Zwang ausübt. Üblicherweise bemerken wir den Stil in erster Linie an anderen, sowie wir auch die astronomische Bewegung zunächst an der Ordnung der anderen Sterne wahrnehmen, und nicht an unserem eigenen Planeten, in dessen Raum und Bewegungen wir selbst involviert sind. Eine stilistische Einheit herauszuarbeiten und sie ans Tageslicht zu heben, setzt vor allem voraus, aus dem Rahmen dieser Einheit herauszusteigen und auf Distanz zu gehen. Die Distanzierung gegenüber dem Phänomen ist eine elementare Bedingung dafür, ein System von notwendigen Anhaltspunkten zwecks Beschreibung und Inventarisierung des Phänomens zu erhalten.

Die Vorstellung von Stil hat Sphären verschiedenen Umfangs. Wir bewegen uns in einer engeren Sphäre, wenn wir über den Stil eines Bildes sprechen, jedoch in einer weiteren, wenn die Rede vom Stil einer Epoche oder einer ganzen Kultur ist. In welcher dieser Bedeutungen auch immer, der Begriff des Stils bleibt de facto und annähernd derselbe, er wird nur abstrakter oder konkreter und bereichert bzw. verringert die Anzahl der konkreten Momente, die unter ihn fallen. Die Hegemonie eines Stils ist umso schwerer festzustellen, je weiter sich seine Sphäre erstreckt. Um das Profil einer stilistischen Einheit zu umreißen, bedarf es außer der Distanz auch einer Anstrengung, die Beziehung des Details auf das Ganze, die Beziehung der Details untereinander und in nicht geringerem Ausmaß eine Gesamtschau herauszuarbeiten. Ohne den ständigen Kontakt zum Detail und ohne den kühnen Aufstieg zur herrschenden Einheit bleibt der Begriff des Stils unzugänglich. Die einseitige Beschneidung unserer Möglichkeiten einer Versetzung ins Konkrete oder einer Übertragung ins Abstrakte beraubt uns in gleichem Maße jeder Möglichkeit, zum Phänomen „Stil“ Zugang zu finden. Es bleibt also bei der plausiblen Annahme, dass die stilistische Sensibilität als die besondere Gabe, einen Stil erfassen zu können, sich nicht nur den Sinnen verdankt, sondern auch den analytischen und synthetischen Fähigkeiten des Geistes. Die Rede ist hier von der notwendigen stilistischen Sensibilität, um einen Stil *festzustellen*, und nicht von der stilistischen Sensibilität, die eventuell am Anfang der Schöpfung eines Stils eine Rolle spielen könnte. Das Wesentliche eines Stils als eines den Tiefenschichten eingeschriebenen Phänomens verdankt sich größtenteils dem Unbewussten, während die Feststellung eines Stils als solche eine Angelegenheit des Bewusstseins ist. Die Schöpfung eines Stils ist ein primäres Faktum, ähnlich den Schöpfungsakten an den sechs Tagen in der Genesis; die eigentliche Feststellung eines Stils ist eine nachgeordnete Handlung, eine sonntägliche Rückschau. Die Produktion eines Stils ist ein abyssaler Akt mit dämmrigen Konturen; die Feststellung eines Stils ist eine sekundäre Handlung, die in den Interessensbereich eines wachen Subjekts fällt, das nur *erkennen* will. Jedoch ist unter den Problemen, die sich der Erkenntnis stellen, dasjenige des „Stils“ eines der komplexesten und schwierigsten.

Je mehr sich die unter stilistischem Blickwinkel betrachtete Welt

der Schöpfungen anreichert und ausbreitet, umso mehr setzt die Feststellung des Stils einen entschiedeneren Eingriff des Abstraktionsvermögens voraus, und umso mehr eine flexiblere Vorstellungskraft. Es ist nicht so mühselig, in einigen Grundzügen den Stil Rembrandts zu erfassen; es ist aber ungleich schwieriger, beispielsweise die stilistische Einheit herauszuarbeiten, in deren Zeichen die einzelnen stilistischen Momente des Barock zusammenhängen, indem sie einen immensen, aber geheimen Organismus bilden. Die Schwierigkeiten steigen, wenn wir außer den Kunstwerken auch die Werke des metaphysischen Denkens oder sogar soziale Institutionen und Strukturen in Betracht ziehen. Man müsste etwas vom Fliegen und Schweben über den Einzelheiten verstehen, wenn die Rede davon ist, beispielsweise die klassische französische Tragödie, die Metaphysik des Leibniz, die Infinitesimalrechnung und den absoluten Staat als demselben stilistischen Ensemble zugehörig anzusehen. Nur aus großer und überlegener Höhe werden die gemeinsamen Stilmerkmale der diversen und inhaltlich scheinbar total verschiedenen historischen Momente sichtbar. (Ähnliche gemeinsame Merkmale wären: das perspektivische Bestreben, der Geist hierarchischer Ordnung, ein exzessives Vertrauen in die Vernunft etc. Aus solchen Merkmalen rekonstruieren wir das „Barock“.)

Das Phänomen der „stilistischen Einheit“ ist, für sich betrachtet, kein bewusstes, vonseiten des Geistes programmiertes Gebilde; im Grunde ist die geistige, nüchterne Ingenieurskunst viel weniger produktiv als man glaubt. Ein bewusster Plan kann niemals die Entwicklung eines organischen Wachstums zur Gänze ersetzen. Das Phänomen des Stils hat, als Setzling der Natur, seine Wurzeln im Verborgenen. Der Stil bildet sich freilich in Verbindung mit bewussten Aktivitäten des Menschen, aber die Formen, die er annimmt, haben nur sehr wenig mit bewussten Auflagen zu tun. Als Grenzbaum mit Wurzeln in einem anderen Land, sammelt der Stil seine Nährstoffe von dort her unkontrolliert und abgabefrei auf. Der Stil entsteht unwillentlich und unwissentlich; man wird seiner zum Teil als Nachricht aus dem Herrschaftsbereich jenseits des Lichts oder als magisches Gebilde aus der großen und dunklen Erzählung des irdischen Lebens bewusst. Die Frage: Welche Substrate liegen einem Stil zugrunde? – führt uns bis an die gefährliche und betörende Schwelle der „natura naturans“. Im

Übrigen ist nichts leichter als zu zeigen, wie wenig bewusst das Zustandekommen des Phänomens „Stil“ ist. Wie oft schöpferische Menschen auch zu hören bekommen, sie seien die Urheber geistiger Produkte, so ist ihnen doch nur sehr dumpf oder fast gar nicht der tiefere stilistische Charakter ihrer Kreationen bewusst. In den meisten Fällen wissen die schöpferischen Menschen gar nicht, dass das hervorgebrachte Werk Akzente und Einstellungen einschließt sowie auch einen formalen Stempel trägt, der nicht beabsichtigt ist. So gesehen wird die Urheberschaft zum Problem. Die Autoren geistiger Werke missachten keineswegs die stilistischen Formen und Proportionen der eigenen Werke; sie achten gewiss auf bestimmte Aspekte ihrer Werke, aber diese Aspekte sind äußerlich. Anders gesagt besteht der Stil nicht nur aus sichtbaren Blütenblättern; er besitzt auch reihenweise verdeckte Kelchblätter und einen gleichsam unterirdischen und gänzlich verborgenen Stamm. Indem die Ästhetiker den Stil als einheitliches Erbe an Formen, Akzenten und Motiven einer Region oder einer Epoche entdeckten, waren sie von deren innerer Logik und Konsequenz so überrascht, dass sie glaubten, dass dem Phänomen ein spezifischer „Formwille“ zugeschrieben werden müsse. Damit setzte sich in der Ästhetik ein erstaunlicher und wenig hilfreicher Interpretationsfehler fest. Für kurze Zeit konnte die Deutung befriedigen, aber nicht auf Dauer. Mittlerweile haben wir uns aber mit der eigentlichen und überhaupt nicht vom Bewusstsein abhängigen Tiefe des Phänomens angefreundet. Dies hat zu einer neuen Sichtweise geführt, dank derer wir dazu neigen, den Stil als ein Phänomen zu deuten, das im Kern ohne jede Absicht sowie manchmal gegen gewisse Intentionen des Bewusstseins entsteht und sich nicht auf gänzlich erfundener Basis eines wachgehaltenen „Formwillens“ bildet. Gewöhnlich sind auch nur diejenigen Menschen, die geographisch und zeitlich im Geiste einer anderen stilistischen Einheit leben und atmen in der Lage, auf bewusste Weise die „stilistische Einheit“ von Werken, die einer bestimmten Region oder Zeit angehören, zu erkennen. Der simple Umstand, in einen Stil integriert zu sein, verhindert die Bewusstwerdung eben dieses Stils. Es ist höchstwahrscheinlich so, dass die alten Griechen in ihrer stilistischen Hochblüte nicht einmal die stilistischen Entsprechungen geahnt haben, die wir heute problemlos zwischen der Akropolis und der euklidischen Mathematik oder zwischen der Skulptur des Praxite-

les und der platonischen Metaphysik feststellen. Ebenso ist es äußerst wahrscheinlich, dass die unbekanntenen Baumeister der gotischen Kathedralen sich nicht einmal träumen ließen, dass die Formen dieser Kathedralen und ihre abstrakte Architektur mit der scholastischen Metaphysik durch die Prägung eines und desselben Stils miteinander verwandt sind, und dass diese unterschiedlichen Produkte des menschlichen Genius irgendwo in ihrer Tiefe einen gemeinsamen Stamm an Formen haben. Die Schöpfer sind stets mehr in ihrem Stil verwurzelt als ihnen zu Bewusstsein kommen könnte. Sie haben gewöhnlich nur ein peripheres Bewusstsein ihres Stils. Die ersten, welche beispielsweise die Idee des gotischen Stils erfasst haben, müssen die Italiker gewesen sein; es sind jene Italiker der alten Kultur, die ganz in der Tradition des Romanischen standen und die aus tiefster Überzeugung im Phänomen des Gotischen nichts anderes als einen schweren Mangel und eine Gefahr der Verrohung sahen. Die Vorstellungen des Gotischen, welche sie hatten, sind gleichbedeutend mit einer Reaktion; sie verstanden den gotischen Stil als ein Bündel von Verneinungen, als eine Ansammlung noch nicht gebändigter nächtlicher Gestalten, als eine Abweichung, die, von einer immerwährenden Norm aus gesehen, zutiefst verwerflich ist. Diese Reaktion erfasst dennoch ein einheitliches Phänomen in einer Masse chaotischer Erscheinungen. Von einer solchen weit verbreiteten, aber negativen Reaktion bis zur positiven Akzeptanz des gotischen Stils war noch ein großer Schritt zurückzulegen. Wir halten fest, dass der entscheidende Schritt zweifellos erst in der Zeit der Romantiker vollzogen wurde. In vielfältiger Opposition gegenüber der klassizistischen Tradition waren die Romantiker, von geheimer Verwandtschaft motiviert, die ersten, denen das Phänomen der Gotik voll bewusst wurde, indem sie es als solches in jeder Beziehung und bis zur Übertreibung wertschätzten. Man sieht an diesem einzigen historisch nachvollziehbaren Beispiel, wie epigonisch die „Erkenntnis“ des Stils gegenüber dem „Phänomen“ des Stils an sich ist.

Überhaupt ist die Vorstellung des Stils eine relativ späte Errungenschaft des europäischen Geistes. Es war nicht möglich, dass eine solche Vorstellung auftauchte, solange eine stilschaffende Gemeinschaft unter sich blieb. Anders gesagt, lebte der Europäer bis mehr als vor hundert Jahren, entweder hintereinander oder in Unterbrechungen,

in derselben isolierenden Kette von Ereignissen. Eine abstraktere Vorstellung des Stils als solchem konnte erst in dem Augenblick Fuß fassen, als die Menschen auf unerwartete Weise, allmählich oder auf einmal, in Kontakt mit mehreren ihnen fremden Stilarten kamen, sei es durch das Betreten anderer Regionen, sei es durch Belebung des historischen Geistes. Parallel zur Blüte historischer Untersuchungen und durch eine gewisse Flexibilität der europäischen stilistischen Empfindsamkeit, entwickelte sich die eigentliche Idee des Stils, indem sie Schritt für Schritt an Weite und Tiefe dazugewann. Man muss nicht daran erinnern, dass anfänglich von „Stil“ nur im Zusammenhang mit Kunstwerken gesprochen wurde. Hatte sich die Vorstellung des Stils erst einmal gebildet, erwies sie sich als fruchtbar; und in einer von günstigem theoretischen Interesse gekennzeichneten Umgebung wurde sie dann allmählich mehr vertieft und erweitert. Immer mehr Arten von Produkten menschlicher Aktivität wurden unter diesen Begriff subsumiert. Von der Vorstellung des künstlerischen Stils gelangte man schrittweise zur Vorstellung des „kulturellen Stils“. In weitem Sinn ist der kulturelle Stil sogar jüngsten Datums. Er hat sich in einer Periode eines akuten und bewussten Kritizismus herausgebildet, in einer historischen Phase intellektueller Satttheit, als der europäische Geist, durchdrungen vom Geschmack der Auflösung, sich in einem sehr anarchischen Gemisch von Stilrichtungen gefiel. Indem die Vorstellung des „Stils“ in einer Epoche ohne präzises Profil und von minderem stilistischen Niveau auftauchte, hat sie sich zuletzt, was ihre Bedeutung betrifft, mit nostalgischen Reformbestrebungen verbunden. Bei Nietzsche schwingt, wenn er von „Stil“ spricht, eine Traurigkeit und eine träumerische Erhabenheit mit; seiner Auffassung war der Stil die Apanage einer romantischen Vergangenheit und Grund für pathetisch aufrechterhaltene prophetische Visionen. Im Lichte des Stils verurteilte Nietzsche besonders eine farb- und gesichtslose Gegenwart. Als die Vorstellung des Stils sich schließlich von jedem Romantizismus losgelöst hatte, verfestigte sie sich, indem sie sich zu einer reinen, breit angelegten und nüchternen philosophischen Begrifflichkeit entwickelte. Bei Simmel, Riegl, Worringer, Frobenius, Dvorak, Spengler, Keyserling und anderen wurde die Idee des Stils fast zu einer dominanten, rein kognitiven „Kategorie“, durch deren Linse alle Schöpfungen des menschlichen Geistes betrachtet werden, von einer Statue bis

hin zu einer Weltanschauung, von einem Bild bis zu einer bedeutsamen Kulturstätte des Staates, von einem Tempel bis zum inneren Prinzip einer ganzen Menschheitsmoral. Damit erlangte die Vorstellung des Stils beinahe den Rang einer Kategorie. Wir sind so sehr gewöhnt, die Gegenwart zu verurteilen, dass wir an ihr kein gutes Haar mehr lassen. Dennoch hat unser Zeitalter auch Seiten, die jegliches Lob verdienen. Uns ist ein Leben in einer Epoche großzügigen Verstehens aller Zeiten und Räume und einer sehr einfühlsamen stilistischen Empfindsamkeit gegeben. Man betrachte etwa einen Aspekt, den wir uns ein wenig bewusst machen sollten, wenn wir irgendwie den Minderwertigkeitskomplex, der uns gefangen hält, loswerden wollen. In keiner anderen Epoche kann der Europäer mit so stolz geschwellter Brust Sympathie und Verständnis gegenüber den geistigen Kreationen von anderswo, zeitlich und räumlich gesehen, aufbringen. In keiner anderen Epoche war die Empfindsamkeit von so universeller Flexibilität. Dieses bewusste Vermögen des Verstehens hat sogar rekordverdächtige Ausmaße angenommen, von denen wir nicht wissen, wie sie noch überboten werden könnten. Man zeige auf, wann und wo für unseren Kontinent so fremdartige Kulturen, wie etwa die afrikanische oder antike – und der mittelalterlich-amerikanische oder der asiatische Geist – mehr Zuwendung einer verstehenden Sympathie erfahren hatte als heutzutage, auf diesem alten europäischen Erdboden! Dabei werden wir natürlich nicht die Kehrseite der Medaille übersehen. In der Tat hat es den Anschein, dass zugleich mit der unermesslichen Bereicherung des Verständnisses für alle überall und immer vorhandenen Stilrichtungen das eigentliche Begreifen der „stilistischen Einheit“, dieses massiven Phänomens, bei uns verschwunden ist und dem Gemisch und der Promiskuität Platz macht. Sind vielleicht der „Stil“ als reale und gewichtige Erscheinung und die „flexible stilistische Empfindsamkeit“ alternierende Phänomene, die, wetteifernd um die totale Deutungshoheit, die menschliche Seele in Beschlag nehmen? Es mag sein, dass der Stil als Gesamtphänomen und das scharfe Bewusstsein des Stils Schwerter sind, die nicht in denselben Schaft passen. Damit sei natürlich nur eine generelle Meinung eines möglichen Ausschlussverhältnisses zum Ausdruck gebracht. Es ist aber weder notwendig noch unvermeidlich. Ausnahmen sind möglich, ohne die Ordnung zu verletzen, die gerade durch das Wesen der Dinge gegeben ist. Die Ge-

schichte liefert uns genügend Argumente, die geeignet sind, den Pessimismus, der dem Bewusstsein eine allzu sterilisierende Funktion zuschreibt, in einem gewissen Maß abzumildern. Der unbestreitbar kreativste Genius aller Zeiten, Leonardo, gleichzeitig aber auch einer der bewussten und wachsten Geister der Menschheit, stellt einen immerwährenden und entscheidenden Beweis dafür dar, dass sich der „Stil“ und das „Bewusstsein“ einander mit nicht zu leugnenden Vorteilen für jede Seite ergänzen können. Die schöpferische Kraft und die kalkulierte Ingenieurskunst sind nicht nur ein einziges Mal eine wertvolle Allianz eingegangen, um seltenen und gänzlich erhabenen Momenten der Menschheitsgeschichte eine Bühne zu bieten. Dieser Umstand ist völlig nachvollziehbar. Die Schöpfungen von leonardischem Typ, diejenigen E.A.Poes, eines Dramatikers wie Hebbel, eines Paul Valéry, widerlegen sogar die vollmundigsten Gegenargumente.

Die Kunstgeschichte und die Kulturmorphologie haben sich in den letzten Jahrzehnten aufgrund glänzendster Forschungsleistungen beträchtliche Verdienste durch die Herausarbeitung des Phänomens einer „stilistischen Einheit“ erworben. Die Forscher auf diesem Gebiet bemühten sich in erster Linie, das Phänomen selbst ans Tageslicht zu heben. Bevor es allerdings eine Erklärung fand, musste es überhaupt als solches erst einmal festgestellt werden. Gerade in diesem Fall aber bereitete die „Feststellung“ selbst mehr als bei anderen Phänomenen entmutigende Schwierigkeiten. Dank entsprechender Anstrengungen scheint uns heutigentags das Phänomen von größerer Selbstverständlichkeit zu sein als für diejenigen, die es das erste Mal beobachteten. Es handelt sich hier um eine Einsicht jüngsten Datums. Man vergesse nicht, dass die Menschen jahrhundertlang blind für dieses allgegenwärtige Phänomen waren. Diejenigen, die es vermochten, erstmalig in diesem anarchischen Erscheinungsbild der menschlichen Kreationen das scharfe Profil stilistischer Einheiten heraus zu präparieren, mussten eine enorme Befriedigung verspüren. Die Entdeckung kommt einer Schöpfung aus dem Nichts gleich. Die Befriedigung muss so intensiv wie diejenige Goethes gewesen sein, als er von der Arbeit eines englischen Naturforschers erfuhr, der die wunderbare Idee hatte, die Wolken nach „Typen“ zu klassifizieren. Sicherlich war es keine Kleinigkeit, die weit auseinanderliegenden und kapriziösen Erscheinungen der kulturellen Schöpfungen in festen und substantiellen Blöcken

zusammenzufassen. Die verschiedenen Epochen oder Kulturen als jeweiliges Ensemble unter dem Blickwinkel einer stilistischen Einheit zu betrachten, bedeutet in Wahrheit Ordnung im Reich der Wolken zu schaffen. Die Idee ist großartig. Die seit einigen Jahrzehnten in dieser Richtung unternommene Aktivität des Ordnen widerspricht auf keine Weise ihrem Anspruch auf diesen Titel und deren Charakteristik.

Wir sollten uns jetzt auch einer spröderen Frage zuwenden. Als Phänomen wirft der Stil einige knifflige Probleme der philosophischen Methodologie auf. Der Stil kann entweder als ein Phänomen angesehen werden, das als solches aufzufassen und folglich zu beschreiben ist; oder als ein Phänomen, das erklärt und folglich vertieft werden muss. Für das einfache Auffassen und Beschreiben des Sichtbaren bieten sich besonders zwei Methoden an: die „phänomenologische“ und die „morphologische“ Methode. Ein Kunstwerk, ein mathematischer Gedanke, eine moralische Vorschrift, eine soziale Institution sind Dinge, die im Prinzip nur Momente innerhalb der Ordnung einer bewussten Intentionalität sind. Der „Stil“, der sich bei solchen bewussten Dingen zeigt, scheint außerhalb des Bereichs phänomenologischer Überlegungen zu liegen. Man muss ja nur versuchen, den Stil gemäß der phänomenologischen Vorgangsweise und ihrer Technik in eine bewusste Intentionalität zu integrieren, und man wird auf sehr ärgerliche Schwierigkeiten stoßen. Unserer Ansicht nach prägt sich der Stil, beispielsweise eines Kunstwerks, dem Werk freilich zugleich mit seiner Entstehung ein; aber dies geschieht nicht im Rahmen bewusster Intentionalität. Wie beabsichtigt manches Detail eines Kunstwerks in gewisser Hinsicht auch sein mag, so ist es gerade durch seine tiefliegendere Prägung ein Produkt von Faktoren, die letztlich *unbewusst* sind. Aufgrund seiner profunderen stilistischen Seite gehört das Kunstwerk dergestalt zu einem unbeabsichtigten demiurgischen Bereich, und nicht zu demjenigen des Bewusstseins. Im Allgemeinen gehören die Dinge, die unter stilistischem Aspekt betrachtet werden können, durch den Platz, den sie in der Seinsordnung einnehmen, zum Bereich des Geistigen und des Bewusstseins; durch einige Faktoren jedoch, welche die Dinge vom Unterbewussten her bestimmen, gehören sie aber einem Bereich jenseits des Bewusstseins an. Mit anderen Worten, finden diese Faktoren, wie sich im Laufe dieser Untersuchung noch zeigen wird, ihren eigentlichen Ausdruck gerade im *Stil*

der Werke. So gesehen scheint sich der Stil dem Kreis der herrschenden Phänomenologie zu entziehen, und zwar genau in dem Ausmaß, in dem er nicht in den Bereich des intentionalen Bewusstseins integrierbar ist.

In mancher Hinsicht erscheint der „Stil“ als ein Phänomen, für dessen Beschreibung und Bestimmung vielleicht sogar die morphologische Methode die größten Erfolgchancen hat. Für diejenigen, die dazu neigen, die Phänomenologie mit der Morphologie zu verwechseln, halten wir Folgendes fest: Wie die Morphologie vorgeht, verwandelt sie den untersuchten Gegenstand nicht in ein Objekt des „transzendentalen Bewusstseins“ und will auch nicht zusätzlich das Wesen der Sache intentional erschauen. Die Morphologie untersucht Formen in ihrer Qualität als Formen, die einem System natürlicher Dinge angehören. Die Morphologie bringt eine greifbare Ordnung in diese dynamische und ruhelose Welt der Formen. Sie sucht nicht nach absoluten, abstrakten und unbeeinflussbaren Wesen wie die Phänomenologie; mit beeindruckender Flexibilität versucht sie vielmehr, primäre, originäre Formen sowie sekundäre, abgeleitete Formen festzuhalten. Ein klassisches Beispiel der Morphologie wäre etwa dieses: Goethe leitete aus der Form des „Blattes“ alle Formenteile der Pflanze her: Wurzel, Stengel, Blütenblätter, Staubgefäße etc. Im Sinne der Morphologie besitzen die „abgeleiteten“ Formen, wie dieses Beispiel zeigt, oftmals nur eine vage Ähnlichkeit. Dank ihrer methodischen Formbarkeit und Biegsamkeit vereinigt die Morphologie Formen von sehr unterschiedlichem Aussehen („Wurzel“, „Stengel“, „Blütenblätter“, „Staubgefäße“). Steht die Phänomenologie vor dem Problem, das „Wesen“ dieser Formen auszudrücken (Wurzel, Stengel, Blütenblätter, Staubgefäße), so wird sie sicher nicht bei der Form „Blatt“ stehenbleiben. Die „Wesen“, nach denen die Phänomenologie strebt, sind statisch und starr, während die „originären Phänomene“ bzw. die „primären“ und „dominanten“ Formen, welche die Morphologie herauszuarbeiten trachtet, dynamisch und fließend erscheinen. Wenn die Phänomenologie vor der Aufgabe steht, dieselben Objekte zu untersuchen, so wird sie sich bemühen, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen, was aber im Grunde nicht allzu viel besagt, wenn wir berücksichtigen, dass dieser Vorgang die normale Intelligenz sowieso beschäftigt. Die Morphologie vollbringt gänzlich andere Leistungen,

wenn sie Formen untersucht. Sie betrachtet unter anderem eine originäre Form auch wie einen „Habitus“ – sie untersucht ja die Form auch in Beziehung zu allen ihren latenten Entfaltungspotentialen. Anders gesagt, liegen diese „Potentiale“ aufgrund ihrer spezifischen Aspekte gelegentlich sehr weit von der originären und dominanten Form entfernt.¹ Die Entfaltungspotentiale zu untersuchen scheint äußerst nützlich zu sein.

Im Übrigen unterscheiden sich Phänomenologie und Morphologie auch noch von anderen Gesichtspunkten her. Während die Phänomenologie eine rein beschreibende, gelegentlich durch ein kompliziertes Zusammenspiel theoretischer Kunstgriffe zum Einsatz kommende Methode ist, verfährt die Morphologie zwar ebenfalls beschreibend, aber mit einem höheren methodischen Freiheitsgrad und ermöglicht ein freieres Atmen. Zum Unterschied der Phänomenologie hat es die morphologische Methode schließlich auch auf eine *Erklärung* abgesehen, insofern sie auch die verborgene Seite des untersuchten Phänomens ans Tageslicht heben will.

Der „Stil“ zeigt sich zum Teil als eine Einheit von Formen, Akzenten und vorherrschenden Einstellungen innerhalb einer formenmäßigen, inhaltlich komplexen, unterschiedlichen und reichhaltigen Vielfalt. Es ist für die Morphologie charakteristisch, dass sie, nach unserer Überzeugung, in hohem Maße über die Möglichkeit verfügt, sich mit dem Phänomen „Stil“ zu verbinden. Man könnte allerdings daran zweifeln, ob die Morphologie tatsächlich in der Lage ist, uns über das Phänomen

¹ Dass die morphologische Methode sich auch nicht auf einen simplen „Platonismus“ reduzieren lässt, haben wir in unserer Untersuchung über das *Originäre Phänomen* (i.O. *Fenomenului originar* (1925) – noch nicht ins Deutsche übers., Anm.d.Ü.) gezeigt. Damals betrachteten wir die morphologische Methode differenzierter, indem wir sie als dynamischer und flexibler charakterisierten. Der Platonismus ist statisch. In jener Untersuchung wurde ferner festgestellt, dass ein „originäres Phänomen“ sich von einer platonischen Idee dadurch unterscheidet, dass es „polare“ Aspekte und Momente aufweist. Das originäre Phänomen der Vegetation, das „Blatt“, nimmt nach Goethe dank seiner polaren Dynamik so viele und unterschiedliche Formen an, sodass es zu Wurzel, Stengel, Krone, Staubgefäße etc. wird: das „Blatt“ *zieht sich zusammen* und *erweitert sich* rhythmisch. Weit davon entfernt, die morphologische Methode kritiklos hinzunehmen, wurde in der Untersuchung über das *originäre Phänomen* im Gegenteil gezeigt, dass sie nicht auf jedes Forschungsgebiet passt. Wir waren der Auffassung, dass das geeignetste Terrain der morphologischen Methode auf dem Gebiet der Kulturphilosophie liegt. Damit wollten wir aber nicht die anderen Methoden, die zu gewinnbringenden Resultaten führen würden, aus der Kulturphilosophie verbannen.

„Stil“ alles zu sagen, was es dazu zu sagen gibt. Unserer Auffassung nach erschöpft auch die Morphologie das Phänomen nicht! Das Phänomen „Stil“ beinhaltet und enthält auch Faktoren, welche die Einfühlungskapazität und Aufnahmefähigkeit der Morphologie übersteigen, und zwar deshalb, weil das Phänomen „Stil“ nicht nur aus „Formen“ besteht, sondern auch aus anderen Elementen, wie etwa: Horizonte, Akzente und Einstellungen. Mit anderen Worten dient die Morphologie, wie schon der Name sagt, in erster Linie dazu, uns mit der Welt der Formen bekannt zu machen. Besonders aber ergeben sich dann, was den *erklärenden* Aspekt betrifft, in Bezug auf das Phänomen des Stils eine Reihe von Fragen, deren Beantwortung uns die Morphologie mit ihren ziemlich reduzierten Möglichkeiten der Erklärung eindeutig schuldig bleibt. Die Morphologie kann das Phänomen zum Teil beschreiben, aber sie kann es überhaupt nicht „erklären“. Einem komplexen theoretischen Interesse entsprechend, werden wir aber in der vorliegenden Arbeit oft Gelegenheit haben, über die Barrieren der Morphologie zu steigen. Auf beschreibender und analytischer Ebene werden wir, je nach Umständen und der Art der Probleme, auf alle erwiesenermaßen fruchtbaren Prozeduren, die uns zur Verfügung stehen, zurückgreifen, und, wenn es um Erklärungen geht, besonders an die Prozesse und Konstruktionen der „abyssalen Psychologie“ oder der Psychologie des Unbewussten erinnern, die wir um eine neue Disziplin erweitern, welche wir *begründen* und sie „*abyssale Noologie*“ nennen. Die abyssale Noologie nimmt Bezug auf die Strukturen des unbewussten Geistes (noos, nous), denn neben einer unbewussten „Seele“ nehmen wir auch die Existenz eines unbewussten „Geistes“ an. Damit weisen wir nicht nur auf die Prozesse hin, die für das Verständnis unserer Untersuchung von Vorteil sind, sondern stecken gleichzeitig auch das Terrain für unsere nötigen theoretischen Konstruktionen ab.

Kapitel 2

Das andere Gebiet

Für die herrschende Psychologie ist das „Unbewusste“ im Allgemeinen psychischer Natur. Nicht alle Psychologen sind aber überzeugt davon, dass es etwas unbewusst Psychisches gibt. Man unterscheidet daher zwischen dem organisch-physiologischen und dem psychisch Unbewussten – eine Unterscheidung, der wir uns ohne Zögern anschließen. Die meisten organischen Prozesse sind in dem Sinne „unbewusst“, dass sie weder vom Bewusstsein begleitet noch gelenkt werden. Diesfalls hat der Ausdruck eine strikt negative Bedeutung. Angewandt auf das Organische zeigt der Ausdruck nur an, was das Organische *nicht* ist. Der Satz: „Das Organische ist unbewusst“ bedeutet: „Das Organische ist nicht bewusst“, und er besagt nicht mehr. Auf psychologischer Ebene aber wird das „Unbewusste“ positiv verstanden, als Substanz bzw. als eine für sich bestehende Realität. Die gegenwärtige Psychologie, besonders die Psychoanalyse und die Parapsychologie, bezieht sich, wenn sie vom „Unbewussten“ spricht, kategorisch auf Faktoren, Elemente, Prozesse und Komplexe, denen sie mit aller Entschiedenheit eine *psychische* Natur im selben Maße wie dem Bewusstsein zuspricht. Unsererseits greifen wir auf die Hypothese des unbewusst Psychischen als auf einen Ausgangspunkt in der von uns betriebenen Forschung zurück. Als psychischer Faktor scheint das Unbewusste eine Größe aus dem Bereich der Wahrscheinlichkeiten zu sein; ja mehr noch, eine Größe, mit der wir in so und so vielen Fällen der Alltagserfahrung zu rechnen haben. Wir halten den Begriff für nicht weniger berechtigt als viele Grundbegriffe der sogenannten positiven Wissenschaften. Gewiss ist das Unbewusste nur ein mutmaßlicher Faktor, aber theoretisch fast genauso legitim wie etwa der Begriff „Energie“ in den Naturwissenschaften. Der vorläufig noch nebulose Begriff des Unbewussten erfreut sich zwar bei Weitem nicht des theoretischen Ansehens von Begriffen wie beispielsweise der „Energie“, weil er sich erst seit einigen Jahrzehnten in den theoretischen Arbeiten der Philosophen und Psychologen eingebürgert hat und unglücklicherweise einem Bereich angehört, der sich vehement gegen messende Methoden sträubt. Es dreht sich aber um eine Frage der Gewöhnung. Die Zeit arbeitet für diesen Begriff. Vorläufig sprechen die

kritischen Erfahrungen allerdings gegen die Theorie des Unbewussten, manchmal nicht ohne Überzeugungskraft. Vielleicht ist auch die Furcht vor einer neuen Theologie im Spiel. Auf jeden Fall erinnern die Einwände beinahe an die gegnerischen Bemühungen jener Philosophen, welche aus der Wissenschaft Begriffe oder Konstruktionen eliminieren wollen, wie etwa diejenigen der „Energie“ oder der „Substanz“, und zwar aus dem Grund, weil diese Begriffe bloße *Fiktionen* ohne Beziehung zur Wirklichkeit wären. Wir werden jedoch alle diese Bannstrahlen außer Acht lassen. Im Allgemeinen liegt ihnen die Absicht zugrunde, die „menschliche Erkenntnis“, die über das Erlaubte hinausgeht, zu beschneiden. Diese Vorgangsweise will die menschliche Erkenntnis auf den Kern von Empfindungen reduzieren, indem sie diese in die paradoxe Erscheinung eines Kometen ohne Schweif verwandelt. Weiter unten werden wir nur eine aus den kritischen, jüngeren Attacken gegen die Vorstellung des Unbewussten aufgreifen, indem wir zeigen, wie sehr auch dieser Angriff als unwirksamer Effekt eines exzessiven positivistischen Eifers angesehen werden kann, obwohl die Attacke überhaupt nicht aus dem positivistischen Lager kommt.

Als etwas psychisch Ausgedehntes deckt das Unbewusste ein Gebiet ab, auf dem in den letzten Jahrzehnten enorm viel mit unbestreitbaren, sogar praktischen Erfolgen, geforscht wurde. Zum Großteil entstand diese Forschung unter der Schirmherrschaft der Psychoanalyse, wodurch der mit großem Potential ausgestattete Gedanke des Unbewussten sich manchmal bis zur Karikatur verzerrte. Es ist schwer, heutzutage noch irgendeinen Intellektuellen anzutreffen, der noch nicht die seltsamen Gerüchte von „Verdrängung“, dem „Ödipuskomplex“, von „Sublimation“ und von anderen dergleichen Dingen vernommen hätte. Nachdem ihr geglückt war, ein ganzes Universum nach ihrem Gesetz zurechtzubiegen, erlangte die psychoanalytische Doktrin schlussendlich eine Popularität, die verdächtig ist. Weist dies darauf hin, dass die psychoanalytische Lehre sich der endgültigen Wahrheit nähert? Hoffentlich täuscht dieser Eindruck nicht. Vielleicht ist ja wirklich nur noch ein Akt nüchternen Nachdenkens nötig, damit die Psychologie als Lehre, die allen Winden ausgesetzt ist, den Sprung in eine neue, rundum erfreuliche Phase schafft. Wenn die Psychologie die wirklichen Früchte der Psychoanalyse ernten will, wird es nötig sein, einen enormen Ballast an Spreu über Bord zu werfen. Ohne diese

Bereinigung des Terrains ist auch kein Schritt vorwärts möglich. Ohne Zögern werden wir aber die Verdienste, ja sogar die außergewöhnliche Leistung der Psychoanalyse anerkennen, bestimmte Mechanismen des psychischen Lebens, bewusste und unbewusste, aufgeklärt zu haben. Wie sich beinahe von selbst versteht, beziehen wir uns besonders auf die Entdeckung des Mechanismus der „Verdrängung“ bzw. darauf, wie die verdrängten Inhalte neuerlich im Bewusstsein hervorbrechen. All diese verdienstvollen Einsichten zwingen uns aber nicht zur totalen und kritiklosen Akzeptanz. Obwohl wir nicht beabsichtigen, detailliert Kritik zu üben, werden wir doch einige grundsätzliche Bedenken darlegen, besonders was die Tendenz der Psychoanalyse betrifft, seit einiger Zeit obsessiv und maniert das psychisch unbewusste Leben auf stereotype Formen zu reduzieren. Erfreulich ist, dass sogar in den Reihen der Psychoanalytiker eine Reaktion auf die Exzesse dieser dümmlichen Vereinfachung eingesetzt hat. Als der Gedanke des Unbewussten aufgekommen ist, ergab sich auch das Problem, eine Lösung dafür zu finden, wofür aber die Psychoanalyse nicht immer die geeigneten Mittel zur Verfügung stellt. Ein Ausweg aus dieser Sackgasse ist unserer Meinung nur möglich, wenn wir an eine ältere psychologische Tradition anknüpfen. Für diejenigen, die mit der Sache nicht vertraut sind, erinnern wir daran, dass das „Unbewusste“ als natürliche psychische Dimension keine Entdeckung der Psychoanalytiker ist. Die Entdeckung geht auf eine Psychologie älteren Datums zurück, die unverdientermaßen und fast blindlings dem Zeitalter des Experimentierens zum Opfer fiel. Die Entdeckung des „Unbewussten“ ist insbesondere ein Ruhmesblatt der „Naturphilosophie“, die von diversen romantischen Philosophen mit unvergleichlichem Pathos vertreten wurde, wie etwa von Schelling, Carus, oder von Dichterphilosophen wie Goethe, aber auch von anderen aus dieser Epoche. Als Bewegung von sehr elastischer Empfindsamkeit hat sich die Romantik mit immensem Interesse und vereinnahmender Leidenschaft in das Halbdunkel des seelischen Lebens hineinbegeben. Jene Philosophen, Dichter und Ärzte gingen, allesamt in gutem Glauben, obwohl gelegentlich von zweifelhaftem Ruf, von einer ganz anderen Seite, als es später der Fall war, das Problem des Unbewussten an. Niemand wird bestreiten, dass sie dennoch um manchmal ungewöhnlich interessante Dinge über das psychisch unbewusste Leben wussten. Damit wollen