



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

14. Kunstgeschichte, Religion und Pantheismus (Das Gute, Gott und das Schöne - Das Häßliche - Rezeptivität und Reproduktion - Die subjektiven Urteile der Kunsthistoriker - Die Kunstwissenschaft - Das ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-35778

genauer späterhin auf diese Frage einzugehen haben. Jetzt sei nur kurz darauf hingewiesen, daß, wie das Stichwort der *I n t u i t i o n* sich als hinfällig uns bereits erwiesen hat, so auch das *U n b e w u ß t e* dagegen nichts ausrichten kann, sondern die Unklarheit nur noch deklarerter macht. Die Natur darf ebenso wenig für die Kunst, wie für die Wissenschaft, im Gegensatze zum *B e w u ß t s e i n* gedacht werden; sonst hört sie auf, ein Problem des Bewußtseins zu sein, das sie auch für die Kunst bleiben muß. Und es wäre das größte Mißverständnis, wenn die Ästhetik darum beseitigt werden sollte, weil alle Philosophie zwar das Bewußtsein zum Problem hätte, die Kunst dagegen das Unbewußte. So würde es aber herauskommen, wenn die Kunstgeschichte, ohne systematische Ästhetik, die Natur als schöne Natur zu ihrem Problem machen wollte. Sobald sie dagegen, von der Technik dazu gezwungen, auf die wissenschaftlichen Begriffe der Natur eingehen müßte, so würde sie damit die Aufgaben der Kunstgeschichte erweitern müssen; und es würde die Frage entstehen, ob diese Erweiterung sie nicht der abgelehnten Ästhetik dennoch in die Arme führen müßte.

14. Kunstgeschichte, Religion und Pantheismus.

Noch bedenklicher aber ist die Komplikation mit der *S i t t l i c h k e i t*, welche der Natur in der Kunstgeschichte widerfahren müßte. Und es ist die *R e l i g i o n* wieder, in ihrer Kollision mit der Sittlichkeit, bei welcher hier eine *K r e u z u n g* der *K u l t u r i n t e r e s s e n* unvermeidlich wird. Wenn die Alten Naturgefühl schon hatten, so braucht man nur an die *P s a l m e n* zu denken, um den Ursprung und den Charakter dieser Naturanschauung zu erkennen. Wie die Hirten die Sterne beobachten, und damit auch den Sternendienst herbeiführten, so erscheint die Natur vor dem sittlichen Bewußtsein des naiven Menschen überhaupt als die Schöpfung Gottes, oder vielmehr als die Erscheinung Gottes. Und das sittliche Bewußtsein ist daher vielmehr das religiöse.

Diese Besitzergreifung des religiösen Gedankens von dem Gesamtproblem der Sittlichkeit hat das antike Bewußtsein gerade am ästhetischen Problem zu lehrreicher geschichtlicher Deutlichkeit gebracht. Plotin machte daher Gott zum Urquell des Schönen, weil er die Natur unter der Idee der Schönheit erfaßte, aber diese noch nicht in ihrer Eigenart, in ihrem Unterschiede von der Idee der Wissenschaft, noch von der Idee des Guten erkannte. Bis auf Platon geht diese systematische Irrung, diese Schwäche in der systematischen Abgrenzung zurück, so daß man keinen Unterschied anerkennen will zwischen der Idee des Guten, als der Grundlegung der Ethik, und der Idee Gottes, die als Grundlegung der Religion gedacht wird, und zwar nach deren Unterschiede von der Ethik. Und gerade Plotin ist es eigen, und darauf beruht der geschichtliche Einfluß des Neuplatonismus überhaupt, daß er, den außerweltlichen Gott abwehrend, Gott mit der Natur gleichsetzend, Gott damit zum Mittelpunkte aller Erkenntnis macht, also daher auch zum Urquell des Schönen. Denn alle göttliche Erkenntnis ist Erkenntnis der Natur in ihrer Schönheit, der Schönheit in der Natur.

Der Einspruch gegen diesen Neuplatonismus, der im Pantheismus sich immer nur wiederholt, wird von den großen Aufgaben der Kultur in aller Schärfe und Klarheit erhoben. Ist etwa die Natur nur schön, oder auch nur mathematisch, oder aber birgt sie Aufgaben in ihrem Schoße, von denen diese schöne Göttlichkeit nichts ahnen, von denen diese Art von ästhetischem Enthusiasmus sich nichts träumen läßt? Und sind es nicht gerade jene von pantheistischer Religiosität und ästhetischer Identifikation aller Erkenntnis unterschiedenen Probleme, die den Inhalt der sittlichen Kultur erzeugen, und zwar aus einer anderen Auffassung der Natur selbst zur Erzeugung bringen? Ist es doch die Kunst selbst, die daher die Natur nicht nur in ihren Schrecken und ihren Ausbrüchen des Verderbens zum Vorwurf nimmt, sondern auch auf einen ganz andern Gesichtspunkt sich einstellt.

Die Neuplatonische Ästhetik stellt sich schon darin als einseitig beschränkt heraus, daß sie das Schöne allein und

ausschließlich zum göttlichen Mittelpunkte des Seins, und damit zum alleinigen Gegenstande der Kunst macht. Die Reife der Kunst zeigt sich hingegen darin, daß auch das H ä ß l i c h e immer bestimmter in den Kreis der Kunst hineingezogen wird. Die antike Kunst hat es freilich nicht ganz verkannt, dennoch aber nach seiner vollen Bedeutung vernachlässigt. Es ist daher der reifere sittliche Geist, der sich in dieser Heranziehung des Häßlichen bewährt. Die Kunst kennt nicht mehr nur die schöne Natur, sondern auch die häßliche.

Vielleicht bleibt sie nicht schlechthin die häßliche, dieweil sie in den Horizont der Kunst eintritt. Das werden wir später zu erwägen haben. Jetzt aber sehen wir auch von hier aus, wie alle systematischen Probleme der Philosophie an diesem Begriffe der Natur zur Begegnung kommen: und dieses vieldeutigen Naturbegriffs wollte die Kunstgeschichte ganz für sich allein sich bemächtigen, dieses Inbegriffs aller systematischen Probleme der Philosophie wollte sie Herr werden können, lediglich als Geschichte, und mit Abweisung aller selbständigen Ästhetik?

Wenn an irgend einem Punkte es schlechterdings unverkennbar wird, daß die Ästhetik systematische Ästhetik ist, und als solche von der Kunstgeschichte anerkannt und erstrebt werden muß, so bildet der Naturbegriff diesen zwingenden Anlaß. Von Seiten der Erkenntnis, wie von Seiten der Sittlichkeit bleibt der Naturbegriff in dogmatischer, populärer Unklarheit und Oberflächlichkeit, wenn die Kunstgeschichte ohne Ästhetik und im versuchten Ausschluß der Ästhetik mit dem Ausdruck der Natur operiert.

Es ist noch ein anderer Mißstand zu beachten, der durch die von der Ästhetik isolierte Kunstgeschichte entstehen muß.

Die Kunstgeschichte ist, als Geschichte der Kunstwerke, ausschließlich die *Geschichte der Künstler*. Die Kunst ist die Kunst des Genies, also die Kunst der Künstler. Sie fragt zwar nicht, unter welchen Bedingungen des Bewußtseins das Werk dem Geiste des Künstlers entspringt — das wäre Ästhetik; die Neugier dieser Frage hat sie überwunden. Sie fragt dahingegen nach den Bedingungen, welche die *Vorgeschichte* und die *Zeitgeschichte* für die Ent-

stehung des Kunstwerks enthält. In diesen Bedingungen sind auch die der Technik in ihrer ganzen Fülle eingeschlossen. Ob auch in ihrer ganzen Tiefe, so daß keine Frage nach einem X mehr übrigbliebe? Diese Frage lassen wir hier auf sich beruhen; es gilt hier nur zu erwägen, daß die Kunstgeschichte alles Interesse an dem Individuum auf seine geschichtliche Bedingtheit hinlenken muß. Auch das Eigene der Individualität muß sie bestrebt bleiben, in der geschichtlichen Vergleichung und Abstufung zu bestimmen. Und je mehr sie den genetischen Zusammenhang klarstellt, dem das höchste Individuum der Kunst selbst in seinen höchsten Werken angehört, desto genauer und umfassender erfüllt sie ihre historische Aufgabe.

Gehört denn nicht aber auch der Zuschauer, der *B e s c h a u e r* zu dem Milieu des Künstlers? Muß nicht sogar das Kunstwerk auf seine Mitwirkung berechnet werden? Beruht nicht alle Perspektive auf dieser Projektion der Phantasie des Künstlers auf das Gesichtsfeld des Beschauers? Und nimmt nicht das *D r a m a*, in seinem psychologischen Beginnen selbst, auf den Zuschauer Rücksicht, und muß von vornherein diese Verbindung mit ihm herstellen und festhalten?

So ist es also nicht allein die Produktion, sondern auch die *R e p r o d u k t i o n*, die bei der Kunst mitspricht, und deren Interessen daher von einer erschöpfenden Theorie der Kunst zu berücksichtigen sind. Wenn dies aber die Kunstgeschichte nicht zu leisten vermag, worüber doch wohl kein Zweifel bestehen kann, dann ist es auch von dieser wichtigen Rücksicht aus einleuchtend, daß die Kunstgeschichte die Ästhetik nicht zu ersetzen vermag; daß sie vielmehr selbst auch der Ästhetik bedarf, und daß sie über dieses Bedürfnis nur oberflächlich sich hinwegtäuscht.

Zu voller Klarheit wird dieser Sachverhalt durch die literarische Tatsache gebracht, daß die *V o r s t u f e* der systematischen Ästhetik von diesem rezeptiven Interesse aus geleitet worden ist. Es ist die allgemeine *p s y c h o l o g i s c h e A n a l y s e*, durch welche die Encyklopädisten, wie ihre Vorgänger in England, und so auch die deutsche Aufklärung die systematische Ästhetik vorbereiten. Diese psychologische

Analyse bezieht sich so wenig auf die Künstler, daß sie sogar, wie bei *Burke*, auf die Natur gerichtet wird. Wo sie nun aber, wie es darauf ja hauptsächlich ankommt, vor den Kunstwerken steht, und das aufnehmende, genießende Bewußtsein des Beschauers bestimmen und beurteilen soll, da entsteht die große Gefahr für die Sachlichkeit des Urteils, die doch nur auf der genauen und sicheren Methodik beruhen kann. Was kann aber alle Technik hier bieten, wo es sich nicht mehr um den Künstler handelt, der doch allein ursprünglich mit der Technik zu tun hat, sondern um den genießenden Beschauer, um dessen Bewußtsein bei diesem absonderlichen Verhalten mittels der Analyse zur gesetzlichen, zur eigengesetzlichen Bestimmung zu bringen?

Daher treten denn auch alle die willkürlichen, subjektiven, mangelhaft motivierten Urteile hier ein, von denen die Größten auf diesem Gebiete sich nicht freimachen konnten. Selbst *Winckelmann* entgeht dieser Gefahr nicht, wenn es sich um seinen *Rafael Mengs* handelt; um so weniger daher auch *Diderot*. Hier wird auch der größte Kunsthistoriker und der feinste ästhetische Kritiker zum Genießenden, und er verfällt damit der Gefahr der Subjektivität, in die er sich vom Objekt des Kunstwerkes aus zurückgezogen hat. Aller Streit über den Zeitgeschmack in der Kunst entspringt aus dieser Verlegung des Standorts, dem die Kunstgeschichte sich nicht zu entziehen vermag. Es kann sich nicht allein um den Künstler handeln; in dem Kunstwerk spricht der Künstler das reproduktive Subjekt des Beschauers an. Die Reproduktion muß zwar auch eine Art von künstlerischer Produktion sein, aber sie ist doch wahrlich nicht mit ihr identisch. Also ist diese Art nicht als künstlerische zu benennen und zu denken: was aber sonst ist sie? Was könnte sie anders sein als ein Beispiel der ästhetischen Eigenart; ein Beispiel neben dem Vorbild derjenigen ästhetischen Eigenart, welche die künstlerische Produktion bildet.

So erweist es sich denn sonnenklar, daß die Kunstgeschichte, insofern sie gezwungen ist, das rezeptive Bewußtsein mitzubersichtigen, notwendigerweise die selbständige Ästhetik voraussetzt. Diese latente Voraussetzung der ge-

nießenden Subjektivität aber läßt hinwiederum den Zusammenhang durchscheinen, der zwischen ihr und der Subjektivität des Schöpfers bestehen muß. Dieser Zusammenhang aber ist das Problem der Ästhetik.

Wenn wir nun aber bisher bei der Kunstgeschichte erwogen, daß sie die Ästhetik nicht entbehrlich machen, nicht erledigen kann, daß sie dieselbe vielmehr, ohne sich darüber klar zu sein, voraussetzt, so ist endlich noch ein Moment zu beachten, welches die positive Anerkennung der Ästhetik in sich schließt. Auch dabei wird die ausdrückliche Anerkennung noch umgangen, indem ein anderer Begriff eingestellt wird. Dieses Moment liegt in dem Emporstieg der Kunstgeschichte zur *Kunstwissenschaft*.

Es ist keineswegs für diesen Namen als alleiniger Grund anzunehmen, daß der philosophische Name der Ästhetik dadurch abgewehrt bleiben sollte; vielmehr sprechen methodische Gründe innerhalb der einzelnen Kunstgebiete und ihrer geschichtlichen Erforschung bestimmend genug dafür, daß der Begriff der Geschichte vielmehr in den der Wissenschaft verwandelt werden sollte. Die Probleme sind nach der Tiefe so zentral angewachsen, daß der Apparat der geschichtlichen Aufgaben und Interessen allmählich zu eng erschien. Man wurde sich dessen bewußt, daß die Fragen von der Geschichte der Künste sich derart vertieften, die verdächtigen Fragen nach dem Wesen der Kunst und der Künste, nach der Möglichkeit ihrer Entstehung und primitiven Entwicklung, nach ihren Zielen im Gesamtziel der menschlichen Kultur, sich nicht mehr abscheiden ließen. Damit werden aber auch die Fragen nach den Mitteln, der Technik, jener Gemeinsamkeit des Zieles wegen, in ein neues Licht gerückt. So entstand die Einsicht, daß die Kunstgeschichte den Charakter einer *Kunsttheorie* anzunehmen auf dem Wege sei, und daß dieser Weg nicht gehemmt werden könne und dürfe.

Diese Kunsttheorie ist der Kunstgeschichte als Kunstwissenschaft zur Seite getreten. Und es kann sich nun die Frage erheben: ob die Kunstwissenschaft an die Stelle der Kunstgeschichte trete und prinzipiell treten müsse; oder

ob die Kunst geschichte, wenn sie nicht gänzlich in die Kunstwissenschaft hineinwächst, wenigstens die Leitung von ihr werde entnehmen müssen. Diese Frage wird nicht allein für die großen Epochen in der Weltgeschichte der Kunst entstehen können, sondern nicht minder auch für die der großen Individuen.

Wenn nun aber solchermaßen aus der Kunstgeschichte selbst das Problem der Kunstwissenschaft hervorgegangen ist, wie eine solche Scheidung zwischen Theorie und Geschichte sich überall durchsetzt, wo der Geschichte die Aufgaben über den Kopf wachsen, so haben wir nun von neuem zu fragen, ob die Ablehnung der Ästhetik auch hier sachgemäß ist; ob die Kunstwissenschaft die Ästhetik zu ersetzen vermag.

Wenn man von den logischen Problemen ausgeht, welche die Kunsttheorie behandelt, so könnte es scheinen, als ob es nur ein Streit um Namen wäre, der bei der Alternative: Kunstwissenschaft oder Ästhetik verhandelt würde. Denn in der Tat werden die logischen Interessen der Kunsttheorie in jenen neuen Untersuchungen mit einer Gründlichkeit und mit einem glücklichen Ertrage vertreten, daß man wünschen möchte, diese Diskussionen würden in die Lehrbücher und in die allgemeine Literatur der Logik übertragen und in ihnen eingebürgert. Dann würde die neuere logische Literatur von der Scholastik und der Unlebendigkeit befreit, welche ihr zum großen Teile auf dem Markte des Tages anhaftet. Die zentrale Natur der Kunst hat sich auch bei diesem Rekurs auf ihre logischen Grundlagen glänzend bewährt. Der Pulsschlag des persönlichen Anteils an den Problemen und an ihrer sachlichen Behandlung hat sich auch in diesen fundamentalen Bestrebungen zur logischen Begründung der bildenden Künste lebendig erwiesen.

Schon *Gottfried Semper* hatte in seinem Werke über den Stil hier den rechten Weg gewiesen und mit seinem universellen Geiste ihn zu anschaulicher Bedeutung gebracht. Zwar gleitet er noch zur psychologischen Begründung hinüber; aber die Berichtigung erfolgt zugleich aus der sachlichen Vertiefung des anscheinend nur psychologischen Gesichtspunktes. So ist der Gedanke des *Mals* freilich mit dem des

Schmucks zusammenhängend; so könnte es scheinen, als ob die Auszeichnung, welche im Mal, wie im Schmuck erstrebt wird, das letzte Ziel der Sache bildete. Indessen braucht man nur daran zu denken, daß das Mal zum Mittelpunkt für die Struktur eines Tempels wird, um sogleich die konstruktive Bedeutung dieses Moments, und damit seine logische Bedeutung für die Erzeugung und auch für die Entwicklung der Baukunst zu erkennen.

Auch bei Wölfflin scheint es zunächst der psychologische Gesichtspunkt zu sein, der ihn bei seiner Philosophie der Baukunst leitet. Und er scheut auch gar nicht diese Art der Begründung. Aber die sachliche Gründlichkeit, mit der das Problem als eine Lebensfrage der Forschung hier zur Gestaltung ringt, bringt es von selbst mit sich, daß über die Unklarheiten der Schulsprache hinweg ungewollt das logische Problem gefördert wird. So macht sich das körperliche Lebensgefühl, von dem er bei der Entstehung der Baukunst ausgeht, selbst unschädlich, oder es schwächt wenigstens seine Schädlichkeit ab, indem dies doch immer die logische Grundfrage bleibt: mit welchen geistigen Mitteln, mit welchen methodischen Leitlinien wird das Bauwerk zustande gebracht? So wird die psychologische Frage von der logischen überholt; und aus dem Körpergefühl wird schließlich die Bestrebung des Geistes und seiner methodischen Mittel und Versuche.

Auch in Schmarsows Grundbegriffen der Kunstwissenschaft ist diese logische Fühlung immerhin anzuerkennen. Auch hier zwar sind psychologische Tendenzen keineswegs scharf genug von den logischen geschieden, obwohl die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit einer solchen Scheidung hier schon zum Bewußtsein gekommen ist. Und so bewegt sich die ganze Ausführung für alle Künste in der Richtung ihrer logischen Begründung. Insbesondere wird für die Baukunst der logische Charakter ihrer Entstehung und ihrer Ausbildung durchzuführen gesucht. Aber auch auf die Plastik und auf die Malerei wird die Anwendung folgerecht durchgeführt.

Mit der Sicherheit des Meisters aber ist Adolf Hildebrand in dieser tiefen Frage vorgegangen. Seine

kleine Schrift über das Problem der Form, die in ihren sechs Auflagen bisher immer schärfer, auch in der kritischen Bezugnahme immer genauer, das Problem erleuchtet hat, darf als ein Hilfswerk für den logischen Idealismus bezeichnet werden. In diesem Buche ringt der philosophische Geist eines großen Künstlers um die Rechtfertigung seiner Kunst aus den logischen Grundlagen des wissenschaftlichen Geistes; und es ist hier die Einsicht zur Klarheit gekommen, daß die bildende Kunst ihre methodischen Grundlagen in der Wissenschaft hat. Zwar scheint es, äußerlich betrachtet, als ob diese Grundlagen sich in der physiologischen Optik erschöpften, so daß die Meinung dadurch bestärkt werden könnte, als ob es auch hier nur auf eine psychologische Begründung ankäme, gleichsam auf eine solche in einer psychologischen Optik. Aber bei nur einigem Eindringen in die Entwicklung, welche hier die Sache nimmt, muß die Ahnung und die Erkenntnis aufgehen, daß es sich hier vielmehr um die letzten Grundlagen der gegenständlichen Erkenntnis handelt, so weit diese in der Erzeugung des objektiven Kunstwerks eine typische Grundform finden.

Freilich wird die Raumfrage nicht im Zusammenhange der mathematischen Axiome behandelt, und somit auch nicht in dem mit dem physikalischen Körper; dennoch aber spielen alle fundamentalen Fragen der reinen Logik in die Frage hinein, welche hier als das Problem der Form gefaßt wird. Schon die Wahl des alten philosophischen Grundwortes der Form ist ein sachliches Zeichen für die Grundrichtung, welche hier die Untersuchung nimmt. Das Problem der Form ist das logische Problem von der Erzeugung des Gegenstands der bildenden Kunst.

So ist denn die Kunstwissenschaft zur logischen Theorie der Kunst geworden. Es entsteht nun aber die Frage: kann diese Logik der Kunst die Ästhetik der Kunst ersetzen? Kann die Logik der Kunst alle ästhetischen Probleme zur Verhandlung, geschweige zur Lösung bringen. Wir wissen, daß die Ästhetik, als systematische Ästhetik, neben der Logik, auch neben der Ethik stehen muß. Es kann daher nicht genügen, daß die Kunstwissenschaft das logische

Problem auf sich nimmt. Wenn sie der Aufgabe der Ästhetik gewachsen sein will, muß sie zugleich auch die der Ethik übernehmen. Davon aber ist bei allen diesen vortrefflichen und ergebnisreichen Untersuchungen und Bestrebungen keine Hinweisung zu verspüren.

Man sage nicht, daß durch eine Vermischung mit den ethischen Interessen der Kunst ihre logischen Fragen unklar und unsicher würden; denn die Vermischung wäre zu vermeiden, die Verbindung dagegen ist nicht zu umgehen. Schon hieraus muß es deutlich werden, daß die Kunstwissenschaft, wenn sie nur der Aufhellung der logischen Theorie sich widmet, die systematische Ästhetik nicht überflüssig machen kann. Dies wird an einem anderen Beispiel deutlich.

Dem Hildebrandschen Kreise gehört *Konrad Fiedler* an. Wir werden den Anteil später zu würdigen haben, den er selbst an der logischen Begründung der bildenden Kunst nimmt. Aber gerade er, weil er beflissen ist, das Problem ausdrücklich im Zusammenhange der philosophischen Interessen zu erörtern, gerade er läßt in der Konsequenz, mit der er den logischen Standpunkt für die Entstehung der Kunst feststellt, die erschreckende Deutlichkeit einleuchten, welche die Einseitigkeit dieses Standpunktes für die Erklärung der Kunst zur Folge hat. Bei Fiedler kommt es zu der Konsequenz, welche freilich nicht gezogen wird, daß nur das *künstlerische Sehen* das eigentliche Sehen sei. Er kommt zu dieser Konsequenz aus der Prämisse, daß das künstlerische Sehen allein im Vollbesitz und in der vollkräftigen Anwendung aller der logischen Grundmittel sei, welche die wissenschaftlichen Bedingungen für die Ausgestaltung der vollen Sichtbarkeit sind.

So richtig diese Ansicht nach ihrer logischen Seite ist, so wird sie doch absurd gegenüber der Frage: wie steht es denn aber mit der wissenschaftlichen, der wissenschaftlich ausgerüsteten Art des Sehens und der ihr entsprechenden Anschauung? Ist diese wertlos, oder auch nur minderwertig neben der künstlerischen? Schon bei dieser Frage muß man die Einseitigkeit und die Überstiegenheit eines für die Erklärung der *wissenschaftlichen Anschauung* rich-

tigen logischen Prinzips erkennen. Was Hildebrand als wissenschaftliche Grundlage der schöpferischen Tätigkeit der Kunst erkennt, das wird bei Fiedler zur Substanz der Kunst gemacht. Bei Hildebrand ist die logische Grundlage die der Wissenschaft; und als wissenschaftliche Grundlage, als Form, wird sie zur Grundlage der Kunst. Fiedler dagegen läßt den Mittelbegriff der wissenschaftlichen Grundlage fallen; er läßt den Gesichtspunkt der wissenschaftlichen Anschauung überhaupt fallen, sein Problem ist die Kunst im Unterschiede von der Wissenschaft. Sein Kunstenthusiasmus treibt ihn zu der extremen Paradoxie, daß nur die Kunstanschauung vollendete Anschauung sei; daß nur sie das Problem der Sichtbarkeit zur Vollendung bringe.

Diese Paradoxie bei einem nach Gründlichkeit und Klarheit strebenden Denker wäre nicht möglich, wenn das systematische Problem der Ästhetik der Leitgedanke solcher in die Tiefe gehenden Untersuchung wäre. Die logische Einseitigkeit würde vermieden, wenn gerade bei den innerlichen Bezugnahmen auf die Schöpfungen der Kunst die natürliche Frage nicht zur Seite geschoben würde: ob denn die Kunst mit aller dieser erkenntnismäßigen Bedingung ihrer Leistungen ihrer eigentlichen Aufgabe genügen und gerecht zu werden vermag. Man hätte dann nie vergessen können, daß die Kunst mit der wissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit einer technischen Gestaltung nicht zu wetteifern hat. Man hätte dann nicht aus dem Auge und aus dem Herzen lassen können, daß über alle Gestaltung hinaus es vielmehr die Beseelung ist, nicht allein die Begeisterung, welche das letzte Ziel aller Kunst bildet. Die Logik und mit ihr die Wissenschaft, kann zwar den Geist des Kunstwerks bilden helfen, nimmermehr aber allein seine Seele.

Und damit kommen wir zum letzten Punkte. Hätte man die systematische Ästhetik nicht aus dem Auge verloren, sich nicht von ihr abgewendet, so hätte man sich sagen müssen: diese logische Theorie, so wichtig, so erfreulich sie für die Gesamtlage der Philosophie ist, kann schon deshalb nicht die Ästhetik ersetzen, weil sie nur die Kunstwissenschaft der bildenden Kunst begründen kann. So fundamental

diese ist, so steht ihr in anderer Hinsicht die Poesie an Fundamentalität nicht nach. Und die logische Theorie der bildenden Kunst kann nicht zugleich auch die der Poesie sein.

So ist denn auch der Titel der Kunstwissenschaft mit jener Einseitigkeit behaftet, die wir an dem Titel der Kunst überhaupt erkannt hatten. Die Kunst ist innerhalb der Geschichte und der Kunstwissenschaft selbst vielmehr nur der Kollektivbegriff der Künste. Wenn es ein methodisches Problem ist, daß es die Kunst gebe, daß die Künste zu einer Einheit sich vereinigen lassen, so ist diese Aufgabe die der Ästhetik. Man darf vielleicht sagen: das Problem der Ästhetik ist, und zwar als systematischer Ästhetik, das Problem der Einheit der Kunst.