



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

A. Das Moment des Erhabenen

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

den Methoden, nicht nur etwa von den beiden Stoffen. Ebenso aber, wie hierdurch erst die Methode des reinen Gefühls zur Bewährung kommt, wird auch die Idee des Schönen, als Oberbegriff, durch diese ihre Rückbeziehung auf ihre Vorbedingungen erst zu wirksamer Lebendigkeit gebracht.

Das Schöne ist nicht bloß ein Name, noch auch nur ein Aufgabenschild; es ist der vermittelnde Begriff zwischen dem Subjekt des Selbst und dem Objekt des Kunstwerks, mithin derjenige Begriff, durch welchen der Vollzug der objektiven Subjektivierung bezeichnet wird. Diese objektive Subjektivierung schwebt aber gänzlich auf dem Vorbau und Unterbau der beiden Methoden, in denen die Korrelation von Subjekt und Objekt unaufhörlich sich bewegt. So ist es eine schlichte Forderung dieser Methodik, daß die Unterbegriffe des Schönen aus dem Verhältnisse hergeleitet werden, in welchem die Vorbedingungen in diesem Unterbau des reinen Gefühls — er ist Unterbau, nicht nur Vorbau — zu einander stehen, vielmehr gegen einander sich bewegen.

A. Das Moment des Erhabenen.

5. Die Ableitung des Erhabenen aus dem Verhältnis der Vorbedingungen.

Der Gedanke einer solchen Ableitung der ästhetischen Grundbegriffe aus einer derjenigen Bedingungen, welche wir hier als voraufgehende Methode zu erkennen suchen, hat sich von jeher für die Bestimmung des Erhabenen geregt: man hat es vorzugsweise mit dem Sittlichen in Verbindung gedacht, und als auf dem Sittlichen beruhend. Nach unserer Terminologie würden wir, wenn wir diesem Gedanken folgen könnten, der Vorbedingung des Sittlichen eine Bevorzugung, einen stärkern Einfluß auf die Entstehung des Erhabenen einräumen müssen.

Es ist nun aber ein Irrtum, der sich aus der mangelhaften Bestimmung des Verhältnisses zwischen dem ästhetischen und dem ethischen Bewußtsein ergibt, daß man dem Sittlichen diese Präponderanz für das Erhabene

zuerkennt. Erstlich wird dadurch die Mitwirkung abgeschwächt, welche dem Moment der Erkenntnis hierbei zukommt; und ferner wird dadurch zugleich eine Unklarheit in das Sittliche gebracht, als ob es nicht auf der Erkenntnis des Sittlichen beruhte, welche aber, als Erkenntnis, der Erkenntnis der Natur methodisch gleichartig gehalten werden muß. So aber entsteht für den einseitigen Zusammenhang des Erhabenen mit dem Sittlichen gar leicht der verhängnisvolle Irrtum, als ob das Erhabene mehr oder weniger doch immer auf *Mystik* beruhen müßte. Das Sittliche, außer Zusammenhang mit der Naturerkenntnis gedacht, liegt immer auf der schiefen Ebene der *Mystik*; und das Religiöse, in seiner vermeintlichen Selbständigkeit, mithin in seiner Unabhängigkeit von der Erkenntnis, bewegt sich auch immer auf dieser schmalen Linie.

Der Irrtum greift nach beiden Seiten sehr tief ein. Erstlich widerspricht es schon der ästhetischen Erfahrung, daß das Erhabene von dem Übergewichte des Sittlichen herühre, während bekanntermaßen den ersten Anlaß und den mächtigsten und immerfort andauernden einzig und allein die Natur gibt. Was bedeutet dagegen die unsichere Erfahrung an sittlichen Großtaten, welche dem nicht verwöhnten Menschen den Eindruck des Erhabenen machen könnten. Die Natur hingegen zwingt uns diesen Eindruck auf; wir mögen wollen, oder nicht, es zu denken vorbereitet sein oder nicht; die Übermacht der Natur ergreift uns, und es ist keineswegs der Abgrund der Tiefe, und die jähe Höhe, die uns überfallen, sondern ohne alle solche physiologische Überraschungen ist es vielmehr eine feierliche Ruhe und ein harmonisches Maß der Größe, welche uns nicht nur plötzlich oder kurzweilig ergreift, sondern welche uns andauernd in Atem zu halten vermag. Da man dies immer anerkennen mußte, andererseits aber auch das Verhältnis zwischen dem Schönen und dem Sittlichen nicht aufgeben wollte, so kam man zu der Deutung, das gesuchte Verhältnis lasse sich hier anspinnen, weil hier eine Größe und ein Maß des Gesetzes waltet, in denen man das Sittliche mit Evidenz erkennen und anzusprechen glauben mochte.

Wenn nun aber die Natur in ihrer Einfachheit und in der abgeschlossenen Hoheit ihrer ruhigen Größe als Bild des Erhabenen erschien, man aber dennoch den Grund des Erhabenen in das Sittliche, und somit in den Menschen verlegte, von der Natur also ablenkte, so entstand daraus die andere Gefahr für die ästhetische Darstellung des Sittlichen, als ob das Erhabene nur in einem Überschwang und Übermaß der sittlichen Kräfte und ihres Ausdrucks bestände. Die Mäßigung, die Maßhaltung galt daher nicht als eine zureichende Darstellung des Erhabenen; sie erschien nur als eine Herabminderung der sittlichen Anforderungen, als eine Herablassung des sittlichen Niveaus auf das niedrige Mittelmaß.

Wenn diese Ansicht schon gefahrvoll ist für die Auffassung, wie auch für die pädagogische Behandlung des Sittlichen, so ist sie geradezu verhängnisvoll in ästhetischer Hinsicht. Und hier ist es gar nicht allein die Gefahr der Mystik und des religiösen Symbolismus, sondern nicht minder auch die des ästhetischen Gleichgewichts überhaupt, der Ruhe des Kunstwerks in seinen Grundmaßen, der Harmonie in dem System seiner Gegenbewegungen, welche durch jene Ansicht in Erschütterung gebracht werden.

Die uns leitende Ansicht führt uns auf einen andern Weg. Wenn das Erhabene ein ästhetischer Grundbegriff sein soll, so ist die erste Voraussetzung dafür, daß dieser als eine Modifikation des Schönen sich ermitteln lasse. Er muß ein Unterbegriff des Schönen werden; er darf demselben nicht koordiniert, er muß ihm subordiniert werden.

Die Subordination aber, das ist die zweite Voraussetzung, kann sich nur aus dem Verhältnis der Vormethoden, wie wir sie kurz nennen, zu einander ermitteln lassen. Erkenntnis und Sittlichkeit bleiben im Schönen wirksame Vorbedingungen, welche für das neue Gefühl in einem wirksamen Verhältnis verbleiben.

So kommen wir zu einer dritten Voraussetzung. Das Erhabene, als ein Unterbegriff, muß auf einem Verhältnis der beiden Bedingungen zu einander beruhen: es kann nicht von einer der beiden Bedingungen allein abhängen.

Dahingegen aber braucht dieses schwebende Verhältnis keineswegs als Ruhe und Abschluß gedacht zu werden, sondern es kann als *Vollzug* gedacht werden, und demgemäß kann der *Ausschlag* in diesem schwebenden Verhältnis bald nach der einen, bald nach der andern Bedingung hin erfolgen.

Wir können dies als die vierte Voraussetzung hier auszeichnen, welche aus der dritten, die das Verhältnis selbst bildet, sich notwendig ergibt. Wenn das Verhältnis nicht als Resultat, sondern als *Vollzug* gedacht werden muß, so kann es nicht als Gleichgewicht gedacht werden, mithin muß die Bewegung bald nach der einen, bald nach der andern Richtung hin ausschlagen.

Auch hier zeigt sich von neuem der Vorteil, den unsere Ansicht von den *Methoden*, als Bedingungen, ergibt. Beständen die Bedingungen nur in den Stoffen, so wäre es schwerer oder gar nur bildlich zu verstehen, daß die neue Methode auf der Fortwirkung der beiden ersten Inhalte beruht. Diese Inhalte sind aber selbst Methoden, die, als solche, immer in Wirksamkeit bleiben, die aber in dieser Wirksamkeit eine *Gegenbewegung* bilden müssen; und diese Gegenbewegung pendelt bald nach der einen, bald nach der andern Seite.

Bald nach der einen, bald nach der andern Seite; niemals ausschließlich nach der einen, oder der andern. Immer bleibt das Verhältnis bestehen; als Verhältnis aber kann es nur in Bewegung, in Gegenbewegung bestehen.

Bald nach der einen, bald nach der andern Seite; das ist nicht buchstäblich, und dann ungenau zu nehmen. Es braucht keineswegs, es darf keineswegs ein *Wechsel* in dem *Ausschlag* stattfinden. Es kann vielmehr dieser Ausschlag sich wiederholen, sich verstärken, und so den Schein einer Permanenz annehmen. Diese muß Schein bleiben; denn das Verhältnis fordert immer zugleich die Neigung auch nach der andern Richtung, mithin die beständige Mitwirkung der andern Bedingung. Aber die eine der beiden Richtungen kann überwiegen, kann ausschlaggebend werden.

Erscheint es bei solcher Sachlage zweckmäßig, daß das Erhabene, nunmehr nur als Unterbegriff gedacht, von der Präponderanz des *Sittlichen* hergeleitet werde, oder

sollte es vielleicht, als Modifikation des Schönen, von der Naturerkenntnis her sich besser ausrüsten lassen als von der sittlichen Erkenntnis? Welcher Ausschlag nach einer der beiden Richtungen, die beide sich erhalten müssen, ist geeigneter, das Erhabene zum Unterbegriff des Schönen zu machen?

6. Begründung des Erhabenen auf der Präponderanz der Vorbedingung der Naturerkenntnis.

Man bedenke, daß wir das Schöne nur als Aufgabe haben, daß wir seinen Inhalt erst durch diesen ersten Unterbegriff des Erhabenen zu gewinnen anfangen wollen. Liegt nun etwa das erste grundlegende Element des Kunstschaffens in der Sittlichkeit, oder in der Naturerkenntnis? Wenn unbezweifelbar in der Naturerkenntnis, so dürfen wir auch versuchen, das Erhabene, als das erste Moment des Schönen, auf der Naturerkenntnis zu gründen, und nicht, der bisherigen Annahme zufolge, auf der Sittlichkeit. Vorbehalten bleibt immer, daß es sich nicht etwa um eine Ausschließung des Sittlichen handeln kann, sondern allein um einen vorwiegenden Ausschlag nach der Richtung der Naturerkenntnis.

Bedenken wir zunächst den Vorteil, der daraus für die Kunst des Genies und für ihre Würdigung entsteht. Die großen Künstler sind es ja zu allermeist, die den Eindruck des Erhabenen hervorrufen. Ein Vorurteil ist es, dessen Entwurzelung uns angelegen sein muß, und aus unserer Analyse sich ergeben möchte, daß einzelne große Künstler, wie Raffael und Mozart, nicht sowohl das Erhabene als vielmehr das Schöne, sofern man es von dem Erhabenen unterscheidet, zur Darstellung brächten. Wir werden sehen, daß Beide nicht wären, was sie sind, wenn ihre Größe nicht in ihrer Erhabenheit ihr Fundament hätte.

Wie steht es aber um diejenigen Künstler, die man in eminenterer Weise als die Künstler des Erhabenen feiert? Ist Michelangelo etwa erhaben wegen des gewaltigen Ernstes seiner sittlichen, seiner politischen Gesinnung, oder

etwa gar wegen seiner Nachgiebigkeit gegen die Zeitstimmung seines Mitbürgers Savonarola, oder gar gegenüber der Gegenströmung der katholischen Restauration gegen den Humanismus und die Reformation? Ist von diesen Momenten aus, so mächtig sie in Michelangelo wirken, vorzüglich und in methodischer Zweckmäßigkeit das Werk Michelangelos zu verstehen? Oder aber führt der gerade Weg zu ihm von Signorelli her? Wenn es dagegen feststeht, daß dieser Weg seiner Schule, der auf Piero della Francesca zurückführt, und der auf das Verhältnis zu Leonardo zugleich hinweist, der methodische Weg ist zu seinem Verständnis, so werden wir seine Erhabenheit aus seinem Verhältnis zur Naturerkenntnis herleiten müssen, aus seiner Beherrschung der Naturbedingungen für sein Schaffen, für sein Denken und sein Können.

Es ist nicht Willkür und Eigensinn, daß er ein Übermaß der Menschenkraft zu gestalten sucht, etwa ein Spiel mit den Schwierigkeiten, oder eine Vorliebe für das Monströse. Es ist vielmehr Maß in diesem Übermaß; es ist ein neues Grundmaß der Natur des Menschen, das ihn beseelt. Und in dieser Beseelung wirkt allerdings zugleich sein sittliches Grundmaß mit. Aber wäre das letztere der bestimmende Ausgang, und ginge nach ihm hin der Ausschlag in jedem Verhältnis der Grundbedingungen, so könnte dies den Irrtum bestärken, daß er ebenso sehr in dem Übermaß schwelge, wie er sittlich für einen dunkeln Rigorismus schwärme.

Auch die schwierige Grenzlinie, welche zwischen der hohen Kunst und dem Barock gemeinhin zu bestehen scheint, kann durch diese Bestimmung in Ordnung und Klarheit gebracht werden. Michelangelo macht nicht den Übergang zum Barock; denn was hierzu den Anschein gibt, ist vielmehr die Hinausführung der Erkenntnisbedingung bis zu einer Grenze, welche für eine Schranke genommen wird; bis zur unendlichen Erweiterung dieser Grenzen, welche daher für den Übergang ins Schrankenlose genommen wird. Es ist die Fassung der Erkenntnisbedingungen, als einer unendlichen Aufgabe, welche die Kunst Michelangelos auszeichnet.

So sehr er andererseits zugleich von den sittlichen Bedingungen der Kultur bewegt wird, so hätte seine Kunst nicht das Gepräge der Vollendung, nicht die Reife, Klarheit und ewige Gesundheit, wenn sein Streben und sein Können nicht doch immer nach der Richtung der Naturerkenntnis hin rege und festgehalten würde. Wenn anders nun aber Michelangelo obenan steht unter den Großen, deren Werke der systematischen Ästhetik als Faktum voranleuchten, so kann uns dieses hervorragende Beispiel die Weisung geben für die Charakteristik des Erhabenen; daß es auf dem Ausschlag nach der Richtung der Erkenntnis beruhe, und nicht ausschließlich, oder auch nur vorwiegend auf dem nach der Seite des Sittlichen.

Dem Vorurteil und dem Schein der Paradoxie in dieser Ansicht zu begegnen, erwägen wir sie noch an dem Beispiel Beethovens, der in der Musik dasselbe zweideutige Ansehen genießt, wie Michelangelo in der Plastik und in der Malerei. Michelangelo gilt nicht als der Darsteller des absolut Schönen, obwohl seine Pietà und so viele seiner heiligen Familien an der sixtinischen Decke die absolute Schönheit zu einer unübertroffenen Erscheinung bringen. Man tut ihm also offenbar Unrecht, weil man zwischen dem Schönen und dem Erhabenen eine Scheidewand zieht, und wenn man ihn vorzugsweise im Gebiete des Erhabenen unterbringt. Ebenso ergeht es auch Beethoven, den man in der Schönheit hinter Mozart stellt, — um ihn im Erhabenen Mozart übertreffen zu lassen.

Nun ist aber auch das Letztere ganz verkehrt. Denn gibt es wohl eine mächtigere Erhabenheit, als welche das zweite Finale des Don Juan zur Offenbarung bringt? Und daß man nur ja nicht meine, diese rühre vom dramatischen Inhalt her: es ist die Musik, als solche, welche die Wirkung hervorbringt. Es kann die ästhetische Klärung nicht fördern, wenn man die Erhabenheit der Musik von der Geistererscheinung des Komthurs herschreibt. Vielmehr ist es die Musik, welche der Komthur ertönen läßt, und zu welcher das Orchester die Begleitung gibt; in diesen Tönen allein, in dieser Zusammenwirkung des Orchesters zu dem Gesang des

Komthurs, liegt der Eindruck des Erhabenen; in der Musik begründet sich der ergreifende Eindruck, daß Töne aus einer andern Welt in das Diesseits hinüberklingen, als ob die Harmonie der Sphären hier zur Wirklichkeit würde.

Auch Mozart ist der Darsteller des Schönen, weil er der des Erhabenen ist. Und so muß es auch von Beethoven gelten: er kann nur dadurch Darsteller des Erhabenen sein, daß er der Darsteller des Schönen ist. Denn das Erhabene ist nichts anderes als ein Moment des Schönen, als das erste grundlegende Moment, mit dem wir das Schöne zu bestimmen suchen, sofern wir es als die vermittelnde Idee zwischen dem Selbst des reinen Gefühls und dem reinen Erzeugnis des Kunstwerks erkennen.

Gehen wir wieder auf Mozart zurück, so wissen wir, daß die Erhabenheit in der Komthurszene des zweiten Finale auf der unerhörten Kontrapunktik beruht, welche darin Ereignis wird. Noch deutlicher, weil historisch in seiner Wirksamkeit evident, zeigt sich dieser Grund der Erhabenheit in dem Gesang der geharnischten Männer in der Zauberflöte. Hier ist es unverkennbar der figurierte Choral, wie ihn Mozart von Bach her fortgebildet hat, auf dessen weltfremder Strenge und Tiefe die feierliche Erhabenheit beruht, welche den Grundzug der Zauberflöte bildet. Und dieser Fugensatz ist vielleicht als eines der entscheidenden Momente in der Entwicklung Beethovens zu betrachten; denn in ihm liegt der Fortschritt begründet, den die dritte Symphonie so weit über die zweite hinaus bildet. Der Bau des Fugenthemas im zweiten Satze der Eroica geht auf diesen figurierten Choral zurück. Die Figurierung ist es, welche die Erhabenheit begründet. Und so ist es durchweg bei Beethoven die gewaltige Kontrapunktik, in welcher seine spezifische Erhabenheit wurzelt.

Freilich türmen sich hier erhebliche Schwierigkeiten auf, über die wir nicht mitzusprechen haben. Aber so weit die systematische Ästhetik kompetent sein möchte, zur Orientierung über diese Fragen der musikalischen Technik beizutragen, kann auch dahin ein Versuch gewagt werden. Es

widerspricht der Ansicht von der Kunst, als der Kunst des Genies, wenn die Fugenkunst Beethovens geschulmeistert wird, als ob sie die freie Fuge vor der strengen begünstigte, während die Freiheit als die Kunst des Genies gewürdigt werden müßte. Vielleicht offenbart sich in dieser Freiheit, sofern sie die Form der Fuge wahrt, ohne sie in der Form der Schule durchzuführen, nichtsdestoweniger eine Strenge eigener Art, gemäß der Eigenart seines Genies.

Unzweifelhafter noch läßt sich vielleicht an einem andern Punkte dieser theoretische Grund der Erhabenheit Beethovens begründen. Wie man bei Michelangelo den Übergang zum Barock argwöhnt, so bei Beethoven den zum Impressionismus, wie ja schon Helmholtz an den Dissonanzen Beethovens Anstoß nahm. Hier aber sind es die einzelnen kleinen Motive, in denen das Thema zur Entfaltung gebracht wird. Man hält es für Impressionismus, daß das Thema in Taktteilchen zerschlagen wird, wie schon in der C-moll-Symphonie. Indessen beruht darauf, wie allbekannt, die Eigenart und mithin die Erhabenheit Beethovens. Entweder man muß sie als seine Größe fallen lassen, oder den Impressionismus. Oder aber, man müßte sagen, der Impressionismus sei der echte, reife Ausdruck der Erhabenheit.

Was die kleinen Taktteilchen selbst betrifft, welche als Motive gestaltet werden, so dürfen sie nicht an und für sich beurteilt werden, sondern vielmehr allein auf ihre Verarbeitung hin. Dann dürfte sich aber die Meinung vom Impressionismus erledigen, und die Erhabenheit um so evidentere, um so zwingendere werden. Der Kleinheit der Motive entspricht in ihrer Verarbeitung eine grandiose Größe. Es ist, als ob Beethoven sich nicht begnügen konnte an den musikalischen Formen, wie der Durchführung, der Fuge, um seine Gestaltung zu tiefer einheitlicher Durchdringung bei vielseitiger Mannigfaltigkeit der Variation hinauszuführen.

Die Variation selbst, an sich schon ein Charakterzug seiner Erhabenheit, wie seiner Eigenart überhaupt, auch sie genügte ihm noch nicht; denn sie basiert doch immer schon

auf einem Thema, welches an sich Selbständigkeit und Ausführung besitzt. Ganz unerhört aber ist die *F o r m*, die er sich in der Grundlegung eines bloßen Taktteils, als eines Themas, erfand. Da es ihm so wunderbar gelang, das ganze Bauwerk eines symphonischen Satzes auf ein solches Molekül gleichsam zu gründen, und in diesem Bauwerk alle Mittel und Formen des musikalischen Satzes zu einer gesetzmäßigen, seiner Originalität gemäßen, Freiheit zu durchwirken, so vollzieht sich in dieser Beherrschung aller Formen, in dieser Durchdringung aller Verarbeitungsformen mit der zentralen Kraft des zu Grunde liegenden Taktteilchens ein Moment der Schönheit, welches die Erhabenheit bildet.

Der Bau besteht mithin nicht in der Auflösung in Taktteilchen, sondern in dem *A u f b a u* mittels eines Taktteilchens, und in der Durchführung dieses einen Taktteilchens durch alle Terrassen und durch alle Kammern und Lichthöfe dieses Felsenbaus. Wenn der Impressionismus solche Einheitlichkeit in der Durchführung seiner Farbenflecken zu Stande bringt, dann hat auch er den Charakter der Erhabenheit. Immer ist es nicht die einzelne Impression, sondern die geistige Expression, Evolution und Kompression, welche den ästhetischen Charakter, den integrierenden Bestandteil des Schönen zu bestimmen hat.

Nun wissen wir aber, daß im Erhabenen die Erkenntnisbedingung nur die Präponderanz hat, nicht etwa aber die ausschließliche Richtung bildet. Diese theoretische Kraft, dieser durchdringende Geist in der ganzen Arbeit Beethovens ist unbezweifelbar mitbedingt durch die Tiefe und Reife seiner ganzen Natur, und somit durch die seiner *K u l t u r g e s i n n u n g*. Diese ist der Ausdruck für die sittliche Vorbedingung seines Schaffens. Und bei Beethoven tritt in dieser Hinsicht noch ein anderes charakteristisches Moment auf.

Niemand vielleicht war freier in seiner religiösen Gesinnung als er. Und niemand vielleicht erinnert in seiner *M e l o d i k* so deutlich und so ergreifend an die Grundform des religiösen Ausdrucks, an das *G e b e t*. Wir werden später bei der *L y r i k* sehen, in welcher ästhetischen Tiefe dieser

Anklang begründet ist. Man müßte die Mehrzahl seiner Adagio-Sätze in den Sonaten, den Quartetten, den Symphonien anführen, wenn man diesen Satz durch Beispiele erläutern wollte. Wie ist es nun aber zu verstehen, daß Beethoven seine Melodieform in einer solchen Weise ausspinnt, mithin ihr eine solche Entwicklung des harmonisch bedingten Inhalts verleiht, daß dadurch der Anklang an das Gebet entsteht? Kann es genügen, wenn man hierauf antworten wollte: Beethoven war eben von einer so innigen Religiosität beseelt? Wir wissen bereits, daß die Religiosität keine selbständige Form des Menschengestes ist. Wir müßten in ihr also schön vielleicht auch das ästhetische Moment, nach dem wir fragen, als immanent und mitwirkend vermuten.

Übrigens aber waren wir schon darauf aufmerksam, daß Beethoven eine ganz hervorragend freie Religiosität besessen hat. Was könnte die Antwort also ferner auch bedeuten, wenn sie doch die weiteren Fragen hervorrufen müßte: und wie unterscheidet sich diese Religiosität Beethovens von derjenigen B a c h s und von der Frömmigkeit H a y d n s? Es ist doch gewiß unbestreitbar, daß sie selbst von der letztern verschieden ist; und es ist doch gewiß unverkennbar, daß die innige Frömmigkeit Haydns verschieden ist von der tiefen, gewaltigen, innerlichen, dabei aber doch an einen dogmatischen Glaubensinhalt sich anschließenden, sich anklammernden Religiosität Bachs.

Man müßte also doch die Antwort dahin einschränken, daß man in der s i t t l i c h e n Gesinnung Beethovens, in der Freiheit und Prometheischen Kraft seiner ethischen Kulturgesinnung die Quelle für die Gebetform seiner Melodie annehmen müßte. Dann aber entsteht wiederum die Schwierigkeit, welche bei mangelhafter Unterscheidung zwischen V o r b e d i n g u n g e n der Formen und der neuen Form unvermeidlich wird. Der Charakter des Gebetes, den seine Melodieform trägt, ist nur der A n a l o g i e n a c h als Gebet zu bezeichnen; er ist nur mit dem Gebete zu vergleichen. Das Gebet ist aber keine selbständige ästhetische Form; es kann daher nur als eine Vorbedingung mitwirken, insofern es selbst nur der Ausdruck der sittlichen Gesinnung ist; d e n n a l s

religiöser Ausdruck kann es nicht einmal als Vorbedingung des ästhetischen Schaffens angenommen werden, da ja dieser vielmehr in der sittlichen Form schon mitenthalten ist.

Wenn wir nun aber sehen, daß die Gebetform hier nur das Symptom eines reinen sittlichen Gedankenstandes, einer freien Gedankenhöhe ist, so werden wir, bei voller Anerkennung des Schwerpunktes, der dieser ethischen Kulturgesinnung beiwohnt, die Erhabenheit doch nicht schlechthin in der Symptomform des Gebetes erkennen dürfen. Vielmehr werden wir es unverkennbar wiederfinden in der geistigen Arbeit, in welcher sich das Ringen der Seele betätigt.

Das unterscheidet die ästhetische Reinheit in Bezug auf ihre sittliche Grundlage von dem Aufgehen des Bewußtseins in die religiöse Vertiefung: daß die erstere sich nicht an ihr Objekt hingibt, sich nicht derart in das Objekt versenkt, daß sie in ihm aufgehen, daß sie in ihm ihr Ziel erreichen, und sich selbst ihr Ende setzen möchte, sondern daß sie, über alle Mystik sich erhebend, immer nur ringt, nur ringen will, und kein Ziel diesem Ringen setzt, dieses Ringen selbst vielmehr als sein höchstes Ziel bekräftigt. Daher gibt es für das ästhetische Gebet kein anderes Mittel als die geistige Arbeit selbst, freilich auch sie nicht als Selbstzweck, sondern nur als Mittel und Vorbedingung für den Selbstzweck der Kunst.

Beethoven scheint zu beten, weil er die Höhe der ethischen Gesinnung hat, welche auch im religiösen Kultus in großen Mustern ihre Prägung gefunden hat. Aber in der Tat, in der ästhetischen Tat betet er nicht, und kann er nicht beten; nicht einmal sittliche Gedanken kann er ausströmen, sondern nur sittliche Stoffelemente können als neue Saaten in ihm aufgehen. Was bei ihm an das Gebet gemahnt, das ist das Ringen seiner Seele im Ringen seines Geistes, im Ringen seiner theoretischen Arbeit, welche von seiner sittlichen Gesinnung den Anstoß und den Schwung empfangen hat. Wenn somit das Gebet ein Ausdruck seiner Erhabenheit ist, so beruht diese im letzten Grunde auf der Durchführung, auf der grandiosen Durchwirkung seiner thematischen Gedanken. Sein Kontrapunkt, seine

Variation, seine Durchführung sind es, welche den Charakter des Gebetes hervorrufen, welche seiner Schönheit das Moment der Erhabenheit verleihen.

Nicht daß die Schönheit durch die Erhabenheit eingeschränkt, oder gar beeinträchtigt würde. Was Schönheit sei, das wissen wir nicht anders, als daß wir sie als den Ausdruck für das Problem des reinen Gefühls, für das Problem der Verbindung des Selbst dieses reinen Gefühls mit dem Kunstwerk benennen. Was Schönheit sei, erfahren wir in erster Instanz durch das Erhabene. Das Erhabene ist das erste integrierende Moment des Schönen.

Die Vermischung von Ästhetik und Religion ist so verwirrend, daß man sich gar nicht genug darin tun kann, den Unterschied klarzustellen. Nach der herrschenden religiösen Denkweise würde man sagen, Beethoven strebe in seiner erhabenen Kunstform nach dem Unendlichen, er bezeuge mithin die Abhängigkeit des Endlichen vom Unendlichen in diesem Hinstreben zu ihm; und das Gebet seiner Melodieform stammele diese Abhängigkeit. Macht man sich dagegen die Unselbstständigkeit des religiösen Bewußtseins klar, und zwar nicht allein in Bezug auf die Sittlichkeit, sondern nicht minder auch auf das ästhetische Gefühl, so stellt sich dieses Ringen in ganz anderer Bedeutung dar.

Es vollzieht sich in einer theoretischen Arbeit, Anstrengung, Krafftleistung, die sich zu einer schier unendlichen Höhe steigert und aufschwingt. Das Endliche bescheidet sich nicht, ein Endliches zu bleiben, sondern es unterfähngt sich, die Distanz vom Unendlichen zu überwinden. Die Beschränktheit des Endlichen wird abgestreift, die Erhebung zum Unendlichen hin wird angestrebt. Das Unendliche soll nicht ein Fremdes, Auswärtiges bleiben. Mag es immerhin ein Jenseitiges sein und bleiben müssen, darauf kommt es nicht an, wenn es nur nicht ein Auswärtiges, Heterogenes sein muß.

Ist es nun aber Anmaßung und Überhebung, die sich in dieser ästhetischen Erhabenheit ausführt? Das kann nicht richtig sein, denn die Überhebung widerspricht dem Sitten-

gesetz, dieses aber ist die unerläßliche stoffliche und methodische Voraussetzung der ästhetischen Reinheit. Der erhabene Aufschwung zum Unendlichen ist keineswegs Überhebung; sonst wäre mit der Erhebung auch die Erhabenheit vielmehr Überhebung. Der ästhetische Aufschwung zum Unendlichen ist nichts anderes als die reine Liebe zur Natur des Menschen, die selber unendlich ist in ihrer Vervollkommnungsfähigkeit, in ihrer unendlichen Entwicklung, nicht allein in den biologischen Wandlungen, sondern nicht minder auch in dem unendlichen Gange der Geschichte, welche in der Geschichte der Völker die Geschichte der Menschheit unendlich macht. Das reine Kunstschaffen ist immer nur die unendliche Sehnsucht nach dem Unendlichen der Menschheit in der Natur des Menschen, und dazu gehört ihre Geschichte.

Der ästhetische Schwung zum Unendlichen ist daher nicht Überhebung, sondern wie alle reine Liebe, vielmehr die tiefste innigste Bescheidenheit. Denn nur die wahre Bescheidenheit kann jenen gewaltigen Fleiß beflügeln, welcher die Gunst des Augenblicks im Laufe der Horen langsam und emsig bestätigen muß. Nur die wahrhaftige Bescheidenheit des Künstlers kann die unverdrossene Arbeitskraft stählen, in welcher jener Aufschwung zum Unendlichen allein andauern und Bestand gewinnen kann.

7. Das Problem des andern Moments und die Ergänzung der Disposition der Vorbedingungen.

Jetzt entsteht nun aber eine große Frage. Das Erhabene ist doch nur das erste Moment des Schönen, die erste Unterart unter dem Oberbegriffe des Schönen. Wenn nun aber das Erhabene alle Vorbedingungen der Erkenntnis auf sich nimmt, mit der theoretischen Arbeit zugleich die sittliche Gesinnung, die sittliche Erkenntnis also innerlichst verbindet, was kann dann noch für einen andern Unterbegriff, der doch gefordert werden muß, übrig

bleiben? Wie kann es zu denken sein, daß, wenn gleich auch bei dem andern Unterbegriffe die Erkenntnisbedingung nicht unterdrückt werden darf, die sittliche Bedingung aber derart den Ausschlag geben soll, daß sie durch diesen Ausschlag ein neues Moment zu erzeugen vermöge?

Man wird doch diesen Ausschlag nicht dahin verstehen dürfen, daß etwa die sittliche Richtung in ähnlicher Weise vertieft und verfestigt und gesteigert würde in ihrem Schwunge, wie dies in der theoretischen Richtung geschehen muß. Im Theoretischen kann es keine Übersteigerung geben, im Moralischen dagegen ist das Übermaß, das Übernehmen des Maßes nicht ohne Beispiel. Aber eine solche an sich schon moralische Abnormität könnte nicht zur reinen Vorbedingung des reinen Gefühls passen.

Übrigens kann es nicht ausdrücklich genug ausgesprochen werden, daß eine Herabminderung der Erkenntnisbedingung für kein Moment des Schönen, für keinen seiner Unterbegriffe zugestanden werden kann. Wenn also der Ausschlag nicht in dem sittlichen Übermaß erfolgen kann, so darf er ebenso wenig ersetzt werden durch ein theoretisches Untermaß. Das gesuchte neue Moment darf nicht an geistiger Kraft, nicht an Bewältigung der Erkenntnisbedingungen hinter dem Erhabenen zurückstehen.

Die Frage steigert sich also. Nicht allein der neue Unterbegriff erscheint fragwürdig schon als Problem, sondern auch das Kriterium des Ausschlags nach der einen oder der andern Richtung scheint hinfällig zu werden, wenn wir jetzt sehen, daß jeder Unterbegriff des Schönen nach beiden Richtungen hin sich bewegen muß, nicht allein etwa in die Bewegung einsetzen, sondern sie mit aller Bestimmtheit durchführen muß: was bedeutet dann aber der Ausschlag, das Überwiegen, sofern es als ein brauchbarer Maßstab, als ein sicheres Kennzeichen für einen neuen Unterbegriff gedacht und gewertet wird?

Unsere Dispositionen über die Vorbedingungen, welche die beiden dem ästhetischen Ge-

fühl voraufgehenden Bewußtseinsarten zu bilden haben, bedürfen der Ergänzung, insbesondere auch mit Bezug auf die Methoden, welche als Vorbedingungen geltend gemacht werden. Erst durch diese Ergänzung werden wir dahin kommen, das neue Bewußtsein, als eine neue Methode, von den Methoden der Vorbedingungen genau und klar und sicher zu unterscheiden.

Bei der Musik wird man darüber hinweggetäuscht, daß alle geistige Arbeit in ihr doch nur Vorarbeit ist; denn sie hat, als Kunst, ihre Wissenschaft in sich selbst; diese ist ihr immanent. Das ist vielleicht ihr am sichersten eigentümlicher Vorzug, durch den sie alle Künste, und auch die Poesie übertrifft, die doch auch ihre spezifische Gesetzmäßigkeit in sich trägt. Die Musik übertrifft jedoch auch die Poesie in dieser Immanenz, und zwar in dem Grade, in welchem der Kontrapunkt über der Metrik steht. In den bildenden Künsten dagegen liegen die Erkenntnismethoden ja vollständig außerhalb; nur als Technik werden sie spezifisch gemacht für das ästhetische Schaffen. Aber die Technik bildet an sich wiederum ein schwieriges Problem; ihr Unterschied von der theoretischen Technik überhaupt ist nur durch das Machtwort der ästhetischen Theorie, welches das Genie bildet, zu kennzeichnen; eine Bestimmung und eine Abgrenzung wird aber durch diesen Grenzbegriff der Theorie nicht herbeigeführt.

Warum ist Michelangelo mehr als ein Tausendkünstler? Wodurch unterscheidet sich seine Erhabenheit von dem Barock seiner Nachahmer? Warum ist der späte Beethoven kein Kronzeuge für den Impressionismus? Wir können für diese Fragen auch im Zusammenhange mit der jetzt uns vorliegenden Frage eine neue Antwort finden. Wir fragen jetzt nach dem Grunde des Unterschiedes zwischen der Technik des Genies, als der reinen ästhetischen Technik, von der Technik der theoretischen Vorbedingung. Beide Arten von Technik muß man unterscheiden. Die eine ist nur Vorbedingung, die andere erst ist die reine Erzeugung des ästhetischen Gefühls.

Besonders der späte Beethoven leidet unter dem Vorurteil, welches freilich nur die Folge des ästhetischen Nichtverstehens, der reproduktiven Unzulänglichkeit ist: daß man die schwierige, gewaltige Form nicht für den reinen Selbstzweck des Gefühls hält, sondern nur für das Werk seiner titanischen Technik. Hier nimmt man die Technik im Sinne der theoretischen Arbeit und des theoretischen Könnens, also nur als Vorbedingung. Nimmt man sie dagegen als das Erzeugnis und Zeugnis der Individualität und Originalität des Genies, so ist sie vielmehr das reine Objekt, das Kunstwerk selbst, dem keine Innerlichkeit mehr abgehen, an dem keine mehr vermißt werden kann, dem auch keine mehr zuwachsen kann, es sei denn in der Korrelation zum Subjekt des Selbst, in welcher schließlich alles reine Gefühl und aller reine höchste Inhalt desselben sich vollziehen muß. Die Technik bleibt mithin die letzte und tiefste Quelle für das Genie und für sein Werk. Sie geht nicht auf in der Tradition der musikalischen Theorie; sie ist das Erzeugnis und das Zeugnis der Persönlichkeit des Genies.

Wenn wir nunmehr vom Gesichtspunkte dieses Begriffs der Technik aus an die Ergänzung unserer Dispositionen herantreten, so müssen wir zunächst für die Vorbedingung der beiden Methoden einen Vorbehalt machen. Er ist besonders notwendig mit Rücksicht auf die Vorbedingung der Erkenntnis. Die Steigerung der Erkenntnisbedingung darf nicht das absolute Ziel der ästhetischen Darstellung bleiben. Sie muß auf einen Abschluß hinführen.

Muß sie auch auf einen Abschluß hingeführt werden? Muß sie zu einem solchen Abschluß bewußt und absichtlich hinstreben? Muß das ästhetische Schaffen von der bewußten Absicht geleitet werden, auf einen solchen Abschluß zu kommen, an ihm Halt, in ihm Ruhe zu finden? Das ist eine andere Frage. Jetzt steht nur zu beachten, daß alle höchste Steigerung doch einen Abschluß finden muß, wengleich sie ihn nicht suchen mag.

Vielleicht bildet dagegen die andere Frage den Punkt, an dem wir das neue Moment finden können. Jetzt handelt es sich zunächst aber nur darum, daß alle Steigerung der Erkenntnis

ihren Abschluß haben muß. Denn die Reinheit des Gefühls hat sich zu bewähren in der Erzeugung des reinen Inhalts. Der Inhalt aber muß eine Art von Abschluß sein; er kann nicht schlechthin in der Bewegung selbst schweben bleiben, noch etwa in einer abgebrochenen Bewegung Bestand gewinnen. Die Reinheit ist Erzeugung. Erzeugung ist Erzeugung des Inhalts. In dem Inhalt muß die Bewegung zu einem Stillstand kommen.

8. Die Fiktion des Abschlusses der theoretischen Arbeit.

Jetzt erst können wir auf die andere Frage eingehen. Der Abschluß muß gefunden werden: muß er auch gesucht werden? Die Bedingung der geistigen Arbeit könnte gegen ein solches Suchen sprechen; denn die geistige Arbeit muß rastlos und unendlich sein. Indessen aber fordert doch der Inhalt einen Abschluß. Mithin muß in dieser Hinsicht der Abschluß auch gesucht werden können, unbeschadet der unendlichen Steigerung in der theoretischen Vorbedingung. Es ergibt sich sonach als zulässig die Fiktion des Abschlusses.

Wenn jedoch die Fiktion methodische Bedeutung hat, nicht also mit einer sich einschleichenden Illusion verwechselt werden darf, so kann es nicht genügen, daß der Abschluß, des geschlossenen Inhalts wegen, gedacht werden kann; die methodische Fiktion setzt seine Möglichkeit in ein ästhetisches Recht, in eine Befugnis für die Vermittlung des Selbst an das Kunstwerk. Die Fiktion bedeutet eine nähere Bestimmung für die Vorbedingung der Erkenntnis. Sie darf nicht ausschließlich als ein unendlicher Prozeß gedacht werden, weil dieser für die Erkenntnis selbst unendlich gedacht werden muß. Hier steht die Erkenntnis nicht für sich selbst, sondern nur als Vorbedingung für das reine Gefühl. Und während diese Vorbedingung beim Erhabenen erfüllt wird, indem sie als die Aufgabe eines unendlichen Prozesses gedacht wird, so eröffnet sich jetzt die Möglichkeit eines neuen Unterbegriffs aus diesem neuen Gesichtspunkte für die Vorbedingung

der Erkenntnis: daß sie nicht als Prozeß, nicht als Bewegung schlechthin, sondern als Abschluß derselben gedacht wird. Der Abschluß ist somit eine motivierte Fiktion; er vollendet erst den Begriff der Vorbedingung der Erkenntnis. Die Erkenntnis darf nicht nur als unendlicher Prozeß gedacht werden, sofern sie nicht für sich steht, sondern Vorbedingung für eine Bewußtseinsart ist.

Ist aber der unendliche Prozeß nur eine Fiktion, so bedarf diese der Ergänzung durch die Fiktion des Abschlusses. Der Prozeß muß zu einem Ende kommen, und auf dieses Ende muß er vorbereitet sein, und darauf abzielen. Der Abschluß ist somit ein unvermeidlicher Zielgedanke, welcher dem Prozesse selbst Fassung und Halt geben muß. Ohne solche Fassung würde die unendliche Bewegung nicht den Begriff des Erhabenen erreichen; sie würde in Schwulst und leidenschaftlichem Sturm sich verzehren, was hinwiederum der Erkenntnis widerspricht, die hier in ihrer Bedingung, als Vorbedingung, zur Verwendung kommen soll. Ohnehin fordert die Darstellung überhaupt, auf Grund der technischen Formen, eine solche Fassung und einen Abschluß.

Im Grunde kommt diese ganze Unterscheidung schon auf den Doppelsinn hinaus, der in dem Grundbegriffe des Kunstwerkes, als *Vollendung*, liegt. Die Vollendung ist das Gepräge des Werkes der hohen Kunst. Kann sie aber abgeschlossen sein? Dagegen spricht schon die Geschichte der Kunst. Das Gepräge bedeutet die *Tendenz zur Vollendung*. Genügt diese aber allein schon? Muß die Vollendung nicht eine Stufe erreichen, welche dem Kunstwerke den abgeschlossenen Eigenwert der absoluten Individualität verleiht? So steht es unzweifelhaft. Schon von hier aus aber kann man die *Berechtigung der beiden Fiktionen* feststellen.

Die Tendenz zur Vollendung kann sich einmal so vollziehen, daß nur das Ringen der Arbeit zur Darstellung kommen soll, nur der Kampf der technischen Kräfte, während der Schein der Auflösung vermieden und abgewehrt wird. Schrankenlos durchgeführt kann diese Abwehr freilich nicht werden; denn das Erhabene ist ein Unterbegriff des Schönen,

und das Schöne vermittelt die Korrelation zwischen dem Kunstwerk und dem Selbst. Würde nun das Kunstwerk selbst diese bloße Tendenz zur Vollendung, diesen unendlichen Prozeß der geistigen Arbeit vertragen, so würde das Selbst dabei nicht bestehen können, und so würde das reine Gefühl nicht zustande kommen. Daher muß das Erhabene in aller seiner geistigen Arbeit, in allem seinem rastlosen Kampfe doch immer den Strahl des Friedens hereinleuchten lassen. Dieser Widerschein des Abschlusses darf niemals im Erhabenen fehlen. Der Schein wird abgewehrt, aber der Widerschein entsteht von selbst, er kann nicht abgewendet und nicht umgangen werden; er stellt sich notwendig ein, weil er ein Moment des Selbst ist, welches den reflexiven Gipfel der Korrelation bildet, welches die reflexive Quelle und die Mündung des reinen Gefühls ist.

So kann sich sogar das Erhabene nicht aller Mitwirkung des Abschlusses erwehren. Nun ist aber auch der andere Weg durch den Begriff der Vollendung vorgezeichnet. Freilich darf sie nicht in der bloßen Tendenz sich erschöpfen, weder im Schwulst der Arbeit, noch auch etwa in einem sich Genügen in der Arbeit, in ihrer maßvollen Haushaltung. Dabei würde der Vollendung entsagt. Aber wenn doch einmal ohnehin mit dem Inhalt die Arbeit selbst einen Abschluß unumgänglich macht, warum nicht die Arbeit bewußterweise auf den Abschluß hinlenken? nicht als die Tugend aus der Not, sondern als einen Segen der Arbeit; nicht aus Furcht vor den endlosen Mühen der Arbeit, nicht im Verzagen über die eigene Kraft, sondern vielmehr aus dem Bewußtsein einer höchsten Souveränität heraus? Diese Souveränität braucht nicht der des Erhabenen durchaus überlegen zu sein; das ist damit gar nicht gesagt und nicht gefordert. Eine solche Konsequenz würde nur die Unklarheit an diesem wichtigen Scheidewege fördern. Auch wenn der Prozeß als ein unendlicher verfolgt wird, vermag sich das Selbst in ihm aufzubauen und aufzurichten.

Aber es steht dem Selbst noch ein anderer Weg offen, und es ist nur die Disposition dem unendlichen Prozesse gegenüber, welche die Sachlage ändert, und damit auch die

persönliche Differenz des Genies. Der unendliche Prozeß bleibt in der ganzen Schwere seiner Aufgabe bestehen; er wird nicht vermindert und nicht abgeschwächt. Aber während im Erhabenen der Abschluß, der sich doch nicht ausschalten läßt, immer zurückgedrängt und ignoriert wird, so wird er hier als der nicht nur unvermeidliche, sondern als der gesuchte, erstrebte Gewinn und Inhalt von vornherein und die ganze Arbeit hindurch ihr zum Ziel gesetzt. Vollendung darf nicht lediglich Tendenz nur sein; und was hülfe die falsche Bescheidenheit, dem Inhalt nur den Wert des Strebens auszudrücken, während das Kunstwerk doch die absolute Darstellung fordert?

Diese absolute Forderung erhebt ja nicht allein die Kunst des Genies, als die des Individuums; sie wird auch von der andern Seite der Korrelation von Subjekt und Objekt, von dem Objekt des Kunstwerkes mit aller Bestimmtheit erwogen. Da ist keine Demut am Platze; die Vorbedingung der Erkenntnis schon steckt der Arbeit dieses Ziel, sich im Abschluß zu erfüllen. Es liegt nicht nur ein sittlicher Vorwurf in dem Beiwort des Titanischen, mit dem man das Erhabene zu bezeichnen pflegt; es liegt darin auch ein gewisses ästhetisches Verdikt. Die Titanen werden vom Olymp herabgestürzt; das Genie aber soll nicht bloß himmelwärts streben müssen, sondern im Kunstwerk den Himmel erobern. So läßt es sich schon aus dem Begriffe der Vollendung verstehen, daß das Genie auch den andern Weg gehen kann, die Vollendung als erreicht darzustellen, nur in der Arbeit erreichbar, aber im Ziel der Arbeit erreicht.

B. D E R H U M O R.

Zum Verständnis des zweiten Unterbegriffs im Schönen ist zunächst erforderlich, daß der Begriff des Unterbegriffs streng gefaßt werde. Was wir als Humor erkennen wollen, ist ebenso nur ein Moment des Schönen, wie dies auch nur das Erhabene ist. Mithin kann kein Kunstwerk in keiner Kunst eine ausschließliche Darstellung des Humors sein. Es gibt nicht