



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Ästhetik des reinen Gefühls**

**Cohen, Hermann**

**1912**

Erstes Kapitel. Das Problem der systematischen Ästhetik

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

## Erstes Kapitel.

### Das Problem der systematischen Ästhetik.

#### 1. Entstehung der Ästhetik im System der Philosophie.

Die Ästhetik ist die jüngste unter den Disziplinen der Philosophie. Als Buchtitel ist sie 1750 zuerst benannt worden durch Alexander Baumgarten, bei dem Winckelmann in Frankfurt a. O. gehört hat. Es ist nicht auffällig, daß er da nicht zum philosophischen Ästhetiker wurde. Auch wenn es Baumgarten gelungen wäre, die Ästhetik eindeutiger zu bestimmen, so hätte eine solche Folge bei Winckelmann nicht erwartet werden dürfen. Denn es bleibt für alle Folgezeit wegweisend, daß nicht das Raisonnement mit allen Mitteln und aus allen Ecken und Enden der Philosophie die Selbständigkeit der Ästhetik zu begründen vermag, sondern daß diese allein in der systematischen Begründung eigenen und festen Grund und Boden gewinnen, ein eigenartiges Gebiet werden kann.

Erst die Einordnung der Ästhetik in das System der Philosophie hat die Selbständigkeit und die Eigenart der Ästhetik zu begründen vermocht. Und man darf vielleicht sagen, daß die Einordnung der Ästhetik in ein System auch erst die abschließende Ursache zur Begründung des Systems der Philosophie geworden ist. Der Gedanke ist nur scheinbar paradox; wichtige sachliche und historische Motive verleihen ihm Wahrscheinlichkeit. Die Tatsache aber ist einleuchtend, daß Kant in seinen drei Kritiken ein System der Philosophie errichtet hat, wie es in solchem Ausbau und in solcher innern Geschlossenheit vordem nicht erdacht war; und in diese Geschlossenheit war nunmehr als ein eigenes Problem mit eigenen Lösungen die Ästhetik eingegliedert. Damit erst war

sie eine selbständige Disziplin der Philosophie geworden: da sie ein selbständiges Glied im System der Philosophie geworden war.

Kaum vierzig Jahre, nachdem die Ästhetik also überhaupt erst entstanden war, ist ihre Selbständigkeit als die eines ebenbürtigen Gliedes im System der Philosophie begründet und befestigt worden. Diese Befestigung aber ruht auf dem Grunde des kritischen Systems, von dem man weiß, daß ihm alsbald von der Romantik der Philosophie der Boden abgegraben wurde; von dem man weiß, daß, nachdem die alte Romantik allerdings längst zu Grabe gegangen, sie selbst darum jedoch in ihren mittelalterlichen Wurzeln nicht abgestorben ist, sondern mit modernen Gewändern und Masken trotzig und anmaßend als Metaphysik wieder auferstehen will: wie kann es da Wunder nehmen, daß der Ästhetik ihr philosophisches Bürgerrecht heute noch mehr bestritten wird als in der immerhin aufrichtigen Zeit der deutschen Aufklärung? Auch wenn nicht die technischen Interessen der bildenden Künste, und ihnen sich anschmiegend die Tagesfragen der Kunstgeschichte den Weg zur klaren philosophischen Orientierung erschwerten, so liegen in dem dermaligen Betrieb der sogenannten Philosophie Hemmnisse genug dagegen, die ästhetischen Fragen als Aufgaben des Systems für alle Probleme; die ihr eingegliedert werden sollen, genau zu bestimmen und klar zu beleuchten.

Aus dem Problem des Systems der Philosophie, aus dem historischen und sachlichen Begriffe dieses Systems heraus erwächst uns sonach die Aufgabe der Ästhetik. Wir fassen das System der Philosophie aus dem Gesichtspunkte der *E i n h e i t* des *B e w u ß t s e i n s* der *K u l t u r*. Wie sich das Kulturbewußtsein, von der Mathematik geleitet, in den Gebieten der Naturwissenschaft darlegt, das hat die *L o g i k* aufzuweisen. Wie es ferner in Staat und Recht die Geschichte der Menschen und der Völker bestimmt und regelt, dieser Ausweis fällt der *E t h i k* zu. Beide Disziplinen haben demnach die *G r u n d l e g u n g e n* zu entdecken, vermöge deren jene beiden Arten geschichtlicher Tatsachen aufhören, lediglich Tatsachen, sei es individueller Bestimmtheit, sei es allgemeinerer, immerhin aber nicht lediglich methodischer Bedingtheit zu bleiben.

Dieser Wert der methodischen Erzeugung wohnt dem Terminus der *Reinheit* inne, den wir aus der klassischen Sprache der Philosophie, wie sie durch *Platon* begründet wurde, aufgenommen und weitergebildet haben. So ist uns für das erste Gebiet der Kultur, das auch methodisch das erste bleibt, die *Logik der reinen Erkenntnis* entstanden, und für das zweite die *Ethik des reinen Willens*. Denn die reine Erkenntnis umfaßt den gesamten Apparat jener Grundlegungen, welche das Quellgebiet der in der Mathematik basierten Naturwissenschaft bilden. Und ebenso bezeichnet der reine Wille, im Gegensatz zu allen Naturbedingungen tierischer Instinkte und wirtschaftlicher Antriebe, die spezifisch menschliche Grundlage für eine Entwicklung der Menschheit in der Geschichte der Völker; daher zugleich aber auch die Grundlegung für die Idee des Menschen selbst, als eines sittlichen Individuums, als einer Einheit aus dem Gesichtspunkte der Ethik.

Das Bewußtsein der Kultur ist nun aber durch Wissenschaft und Sittlichkeit nicht ausgefüllt; die Geschichte der Kultur lehrt uns, daß der Begriff der Kultur nicht erschöpfend durch Wissenschaft und Sittlichkeit bestimmt wird. Diese Lehre, an und für sich betrachtet, nur eine faktische Mahnung, hat dennoch keine geringere Kompetenz, als welche auch in der Faktizität der Wissenschaft und der sittlichen Kultur in Recht und Staat besteht. Könnte die Reinheit der erzeugenden Grundlegungen nicht entdeckt und klargelegt werden, so würden jene Fakta freilich immer Mahnungen bleiben, aber sie würden dann doch nur ewige Fragezeichen zu bedeuten haben.

Ebenso steht es nun auch mit dem absonderlichen Faktum, welches die Kultur in der *Kunst* aufstellt.

## 2. Die Einheit der Kunst.

Schon hier müssen wir einen Halt machen. Es ist nicht die Kunst, welche als ein Faktum der Kultur an und für sich auftritt; sondern die Künste sind es, welche in der Geschichte der Kultur zur Entfaltung kommen. Es verrät sich schon

ein über jenes Faktum übergreifendes Interesse in der Verwandlung der Künste in die Kunst. Zwar liegt das Analogon der Wissenschaft vor, welches diese Einheit begünstigt habe, aber damit ist jenes Übergreifen gerade zugestanden. Denn die Wissenschaft in ihrer Einheit ist vielmehr, genau benannt, die Erkenntnis, die reine Erkenntnis. Sie ist jene *scientia universalis*, deren Problem seit Descartes verhandelt wird. Außer der reinen Erkenntnis kann es keine Einheit der Wissenschaft geben.

Auf dieser Einsicht beruht das echte Verständnis der reinen Logik; sie bildet den innersten Gehalt der Logik der reinen Erkenntnis. Und ebenso ist es mit der Ethik des reinen Willens bewandt. Die Einheit, welche in dem Begriffe des reinen Willens vollzogen wird, soll das ganze Gebiet der Voraussetzungen und Grundlegungen zusammenfassen, welches das Fundament der sittlichen Kultur zu bilden geeignet sei. Die Einheit, welche diesem Fundamente zukommt, bestimmt zugleich die Einheit der sittlichen Kultur. Ohne diese Einheit für alle Bestrebungen und Einrichtungen der Weltgeschichte würde dieser ihre sittliche Grundlage fehlen. Wie überall in den Problemen der Philosophie, ist es die Einheit, welche die innere methodische Verbindung der reinen Grundlegungen zur Vollziehung und zum Ausdruck bringt.

Ebenso steht es nun auch mit dem Begriffe der Kunst. Vom Anbeginn der Menschengeschichte an sind die Anfänge der Künste verzeichnet; von allen Künsten, von den Künsten aller Art die ersten, ursprünglich ersten Anfänge; von den bildenden Künsten, wie von Poesie und Musik. Aber so grundverschieden in ihren zwei Hauptrichtungen die bildenden und die redenden Künste sind, so hat sie doch der griechische Sinn in den musischen Künsten zu einer Einheit zusammengefaßt. Und es ist dies wahrlich nicht etwa der Verbindung zu danken, welche die Tanzkunst ihnen darbot, sondern es darf diese Vereinigung als ein Zeugnis des philosophischen Grundtriebes des griechischen Geistes sicherlich angesprochen werden. Aber die Einheit ist hier doch noch gleichsam mythologisch, im Begriffe der Musen gefaßt; und wie diese

für sich noch keine Einheit bilden, so bleibt in den musischen Künsten das Schicksal der Mehrheit noch erhalten.

Ein anderer Begriff zwar hat jene Einheit dargetan, aber er hat wieder von der Spur der echten Kunst abgelenkt, nämlich der Begriff der Kunst, als Technik (*τέχνη*). Immerhin läßt sich in der Einheit dieses vieldeutigen Ausdrucks das Bedürfnis einer methodischen Einheit erkennen. Aber die technische Methodik gehört vorzugsweise der Wissenschaft an und weist auf sie hin. Daher ist die Technik, als Ausdruck für das Problem der Einheit der Künste, selber wieder ein Zeichen der schwierigen Komplikation, welche zwischen Kunst und Wissenschaft von Anfang an bestanden hat, und welche auch heute noch nicht überwunden sein dürfte. Es ist also ebenso wenig die Technik, wie die musische Vereinigung, ein unzweideutiger Ausdruck für das Problem, welches in der Einheit der Kunst sich ausspricht.

Sicherlich ist dem großen Aufschwung, den das Interesse an der Kunst durch die Kunstgeschichte Winckelmanns genommen hat, das Erwachen des Gedankens einer selbständigen Ästhetik zuzuschreiben. Denn während sonst im philosophischen Raisonement bei den Franzosen und Engländern die Poesie es war, an welche die ästhetische Reflexion anknüpfte, so wurde jetzt der Zusammenhang der Poesie vornehmlich mit der Plastik in den Mittelpunkt aller ästhetischen Probleme gerückt. Den Wendepunkt in dieser Richtung der ästhetischen Interessen bezeichnet Lessings *Laokoon*. Abgesehen noch von der positiven Anregung, welche in der Frage nach den Grenzen der Künste zu erkennen ist, zeigt sich in der Verbindung von Poesie und Plastik der entscheidende Einfluß Winckelmanns, der sich auch im Einzelnen nachweisen läßt. Und es ist die griechische Kunst, die wie eine Welt für sich, wie eine eigene Weltgeschichte ihre Götter und Heroen in aller der Mannigfaltigkeit seelischer Gestaltung und Individualisierung, welche diese Kunstmythologie auszeichnet, in ihrer Geschichte zu durchsichtiger Entwicklung gebracht hat. Jetzt ist aber damit die Gefahr entstanden, daß diese Kunst das Wesen der Kunst überhaupt darstelle, und schon ihre Einheit ausmache: so

durchdringend erscheint in der griechischen Plastik das Leben und Wesen der Kunst, der Kunst aller Art.

### 3. Kants ästhetische Urteilskraft.

Es läßt sich mithin geschichtlich durchaus verstehen, daß Kant aus seiner Zeit heraus das ästhetische Problem als ein eigenartiges und selbständiges, und zwar als ein systematisches Problem der Philosophie erkennen mußte. Zwar zeigt sich ein Mangel an Klarheit und Sicherheit noch darin, daß der Ästhetik nicht eine eigene Kritik eingeräumt wird, sondern daß sie als ästhetische Urteilskraft mit der teleologischen Urteilskraft zusammengespannt wird. Aber auch hierin liegen nicht nur Fehler und Schwächen, sondern zugleich auch fruchtbare Keime und Ansätze. Wie bekannt, ist Goethe vorzugsweise durch die dort eingesetzte *Verbindung von Natur und Kunst* für die erste Befreundung mit Kants Lehre gewonnen worden. Dennoch aber bleibt es ein Fehler und Schaden in der Disposition und Ausführung der systematischen Methodik, erstlich daß die Teleologie nicht grundsätzlich in die Kritik der reinen Vernunft hinübergenommen und hineingearbeitet wurde, und vollends, daß die Ästhetik nicht von ihr abgelöst und als der Gegenstand einer eigenen Kritik ausgezeichnet wurde.

Trotz dieser Schwäche, dem Verhängnis eines jeden neuen Anfangs, bleibt es eine Tat wahrhafter Originalität der Systematik, daß nunmehr die Ästhetik als ein selbständiges, gleichwertiges Glied im System der Philosophie zustand gekommen ist. Es ist dies um so mehr zu bewundern, als Kant persönlich von den ästhetischen Interessen in ihrer Vielseitigkeit und Intensität sich noch gar nicht eigentlich ergriffen zeigt, von seinen ästhetischen Erlebnissen und eigenen Bedürfnissen her auch, man darf vielleicht sagen, den ästhetischen Problemen noch gar nicht recht gewachsen war. Um so überzeugender spricht der schöpferische Geist der methodischen Systematik aus dieser merkwürdigen Tatsache. Es mag dahingestellt bleiben, ob Kant ohne die Ästhetik zum System der Philosophie überhaupt gekommen wäre; aber

man wird sagen dürfen, daß die Reife der kritischen Philosophie aller Kultur gegenüber vielleicht an keinem Punkte mehr einleuchtet als durch die Eroberung der systematischen Ästhetik.

Es ist die Logik des Systems, welche die Auszeichnung und die Eingliederung dieses großen Problems in die Einheit der kritischen Fragen gefordert und ans Licht gebracht hat. Nach der Einteilung der *t r a n s z e n d e n t a l e n* Fragen, welche, nach dem Vorgang der Prolegomena, die zweite Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft gebracht hat, mußte die Frage entstehen, wengleich sie nicht zur Formulierung gelangte: wie ist die Kunst möglich, wenn anders die Möglichkeit eines Faktums der Kultur, der menschlichen Kultur durch die in ihm wirkende erzeugende Macht einer apriorischen Grundlegung bedingt ist? Es ist wie eine Probe auf die methodische Richtigkeit dieser transzendentalen Fragestellung, daß sie auch auf die Kunst erstreckt wurde; daß die Ästhetik ein ebenbürtiges Glied im System der Transzendentalphilosophie geworden ist.

#### 4. Die philosophische Romantik.

Wie tief innerlich dieses Moment mit dem Begriffe des kritischen Systems zusammenhängt, das hat sich alsbald im Schicksal der kritischen Philosophie bei den Nachfolgern in deren Stellung zur Ästhetik erwiesen. Vielleicht ist die *R o m a n t i k* nicht allein durch ihre Rückschau auf die Geschichte, die Politik und die Religion des Mittelalters charakterisierbar, sondern ebenso zentral und mehr noch flagrant durch den Rückgang auf die vorkritische Stellung der ästhetischen Frage. Es ist eben das Grundelement der *M y s t i k*, dieses innersten Lebensgrundes in der geistigen Struktur des Mittelalters, welches in allen Wendungen der Romantik wieder zum Durchbruch kommt. *S c h e l l i n g* hätte nicht wagen können, den Satz auszusprechen, daß alle Philosophie schließlich wieder in den Ozean der Poesie einmünden müsse, wenn er sich nicht bewußt gewesen wäre, mit dieser These am sichersten alle Dämme der kritischen Philosophie einreißen



und wegspülen zu können. Bei ihm war es weder ein Spiel der Rhetorik, noch auch eine Frucht seines echten und gewaltigen Sichhineinlebens in die neuen Gegenwartsfragen der bildenden Kunst, wie sie durch die Ägineten in München erweckt wurden, sondern seine ganze Philosophie wurzelte in diesem Übergewicht, welches er der Ästhetik nicht allein der wissenschaftlichen Logik, sondern ebenso auch der Ethik gegenüber endgültig beimessen wollte. Auch die Ethik sollte sich nicht fürder einbilden dürfen, eine eigene philosophische Gerechtsame zu besitzen. Es gibt keine besondere Ethik in dieser Romantik; sie gehört der unmittelbaren Einheit jener neuen Art von System an; sie entspringt denselben methodischen Kräften, denen auch die angebliche Logik der Wissenschaft entspringt. Auch diese hat in der ästhetischen Grundkraft der intellektualen Anschauung und der produktiven Einbildung ihren umfassenden Schwerpunkt.

Nicht anders liegt im Grunde diese Sache auch bei Hegel. Der Steigerung, welche an dem Erblühen der einzigartigen Poesie Goethes die ästhetische Begeisterung erfuhr, entsprach freilich jenes kongeniale Verständnis der neuen Dichtungsweise, deren Wunder man als naiv und objektiv zu bezeichnen pflegte; als ob damit das Grundthema von der Einheit des Idealen und des Realen bestätigt und besiegelt werden sollte. So wurde in der Kunst der Geist mit der Natur gleichgesetzt; und so waren alle Spuren der kritischen Wegweiser und Grenzwächter vernichtet und verweht.

Ohne Schulweisheit würde man diese Gleichsetzung von Natur und Geist schlechthin Mythologie nennen. Daher ist es auch bezeichnend, daß auf die erste Stufe, welche in der Entwicklung, in der dialektischen Bewegung des Begriffs, die Kunst bildet, als zweite Stufe die Religion folgt, als höhere Entwicklung der Idee. So verrät sich darin wieder deutlich und unverkennbar die Präponderanz des mittelalterlichen Geistes, daß die Religion als eine höhere Stufe in der Entwicklung der Kultur gelten soll, der die Kunst nur als Vorstufe diene. Wie wenig diese Rangordnung der Kulturkräfte sich wahrhaft mit dem Geiste Goethes verträgt, mit

den Urkräften seiner gesamten Kunst- und Weltanschauung, mit den innersten Quellen seiner neuen Lyrik, seiner lyrischen Poesie überhaupt, wie sie alle seine Dichtungen durchströmt, darüber setzte man sich intuitiv hinweg, darüber wollte man, darüber will man sich auch heute noch nicht klar werden. Das ist die Romantik, die auch in unserem Zeitalter nicht ausgestorben ist; die einen Eklektizismus verträgt, der die heterogensten Elemente in der Kultur, in den Künsten, in der Poesie mit dem Stichwort Goethe zu paaren vermag. Erst Kunst, dann aber Religion — das ist und bleibt die Losung der Romantik.

Wenn nun aber die Religion zugleich die Sittlichkeit und etwa gar die politische Sittlichkeit zu verwalten, oder auch nur an ihr einen bedeutungsvollen Anteil haben sollte, wäre dann nicht vielmehr die Religion eine Voraussetzung der Kunst? Oder wäre es etwa historisch jemals anders gewesen? Hat nicht überall die Kunst in der Religion und am Kultus begonnen? Und ist nicht in allen ihren Wendepunkten das Verhältnis zur Religion entscheidend geworden für ihre Entwicklung und für ihre Höhepunkte? Wenn schon die Verkehrung der historischen Wegweiser auch in dieser Einteilung sich kundgibt, so verrät sich insbesondere das Kennzeichen des romantischen Rückschritts in dieser Ablösung der Ästhetik von der Religion und in ihr von der Sittlichkeit.

Jetzt versteht man, was die pantheistische Identität von Natur und Geist eigentlich zu bedeuten hat: die Kunst wird dadurch zwar scheinbar mündig, viel mehr aber vogelfrei gemacht; denn sie ist Natur, also eine blinde Naturkraft, die noch jenseit der Religion, geschweige der Philosophie ihr Dasein hat. Alle Unklarheit, welche heute wie damals, nachdem der klassische Geist der deutschen Literatur, wie er durch Kant in Schiller und Humboldt wiedergeboren wurde, verschmährt, und in Goethes Vielseitigkeit zweideutig gemacht war, das Problem der Ästhetik verwirrt, hat ihren letzten Grund in diesem Urtrieb der Romantik: die Religion des Mittelalters soll der letzte Grund aller menschlichen Wahrheit sein und bleiben. Daher sind ihre Ideen nicht etwa Stoffe, als welche sie von jeher aller

Kunst gedient haben, sondern sie sollen mehr sein, als wozu sie so trefflich immerdar benutzbar waren; denn als Stoffe haben auch die Ideen der Mythologie gewaltig genug gewirkt. Die Ideen der Religion dagegen sollen schlechthin ästhetische Formen, Grundformen und höchste Inhalte sein und bleiben; Inhalte, die nicht der Kunst sich einverleiben, auch eigentlich nicht ihr Eigengut sind; ihnen hat vielmehr die Kunst sich einzuordnen; auf sie hin sich zu entwickeln. Das ist der Sinn von der Nachfolge der Religion hinter der Kunst.

Schopenhauer ist trotz des Lästerns gegen seine Vorgänger, welches er freilich auch mit diesen selbst gemein hat, in seiner ganzen Geistesrichtung den Romantikern verwandt. Auch sein Lästern auf die Religion tut dieser Sachlage keinen Eintrag. Er wäre doch aber wohl nach dem Schiffbruch der Hegelschen Philosophie nicht als ein neuer Versuch in dem alten Fahrwasser aufgekommen, wenn ihm nicht seine Stellung zur Kunst dazu verholfen hätte. In Schopenhauer scheint das Beste von Schelling wieder aufzuleben. Denn dieses Beste hat man doch wohl allgemein damals in seinem Präsidium der Bayrischen Akademie erkannt, und in dem echten Kunstsinn, mit dem er den damaligen Bestrebungen in München sich anzuschließen, und ihnen die philosophische Weihe zu geben vermochte. Die Weihe ging freilich in dem klassischen Geiste auf, der den Stil Schellings beseelte; Schopenhauer aber glänzte und wirkte vielmehr durch die persönliche Würze, die er jeder sachlichen Erwägung einstreute, und mit der er in alle sachlichen Fragen seine Ichheit einmischte. Dadurch enthob sich sein Stil des Pflichteifers der Strenge und der Bemühung um Gehobenheit und Reinheit von Reizen und Lockungen der Selbstgefälligkeit und des ihr entsprechenden gemeinen Beifalls.

Und wie diese seine ganze Darstellung eines anscheinenden Tiefsinns flach und hohl ist, eine Verstümmelung großer und ewiger Gedanken, die um ihren Sinn gebracht sind, die aber in dieser Mißgestaltung noch immer ihre Kraft nicht einbüßen, so ist es besonders seine Auffassung der Kunst, welche einem Zeitalter, das die kritische Philosophie längst verloren hatte, gerade mundgerecht wurde. Intellekt, Wille, Vor-

stellung, Idee, Ding an sich — das sind alles Worte, mit denen sich trefflich streiten läßt; mit denen sich, was das Wichtigste ist, Partei machen läßt. Was Platon unter der Idee, was Kant mit dem Ding an sich gemeint habe, das wird jetzt offenbart; nicht aus dem Zusammenhang der Lehren Platons und Kants für sich, auch nicht aus ihrer Übereinstimmung mit dem Gange der wissenschaftlichen Philosophie, sondern aus der mit den Veden. Doch wir haben hier nicht über die Philosophie Schopenhauers überhaupt zu handeln, so wenig wie über die von Schelling und von Hegel, sondern nur davon, daß der Lebensnerv auch seiner Philosophie, wie der von Schelling und Hegel, in seiner Stellung zur Ästhetik liegt.

Das Prinzip der Restauration tritt bei ihm noch deutlicher zutage. Im Grunde ist das Prinzip der Romantik das Mißtrauen und die Feindschaft gegen die wissenschaftliche Erkenntnis, das ist und bleibt der geheime Sinn derjenigen Losung, die man *Metaphysik* nennt. *Metaphysik* wovon? Von und nach welcher Physik? Kant hat die *Metaphysik* abgesetzt, indem er sie entsetzte, so daß sie in der neuen Form der transzendentalen Kritik schlechterdings erledigt wurde, weil die wahrhaften Aufgaben, die ihr obgelegen hatten, ihr nunmehr abgenommen und auf die eigenen lebendigeren Schultern übertragen wurden. So wurde aus der *Metaphysik* der Naturwissenschaft die transzendente Logik, aus der *Metaphysik* der Rechts- und Staatswissenschaft die Ethik; und so auch das metaphysische Faktum der Kunst zur kritischen Ästhetik.

Für Schopenhauer dagegen schrumpft erstlich alle Wissenschaft in *Metaphysik* ein; denn die Vorstellung, der Intellekt geht ja nur bis an die Erscheinung; das Ding an sich liegt nur im Willen; nur der Wille kann es — wie denn? erkennen? Das ist ja nicht seine Sache. Nun eben wo die Erkenntnis aufhört, da erst setzt die wahre *Metaphysik* ein. Und so kommt es in dieser Art von Philosophie, der es nirgend an Dreistigkeit fehlt, zu der Konsequenz, die man um so mehr bewundert, je mehr sie offenbare Selbstvernichtung ist: daß die wahre Philosophie allein in der Kunst liegt.

Das war aus dem Satz geworden: die Kunst ist die Kunst des Genies. Mit diesem Satze hatte Kant das Zeitalter der klassischen Kunst eröffnet. Mit diesem Satze hatte er die Methodik einer selbständigen Ästhetik begründet. Das Genie war damit in gleichem Schritt der Wissenschaft zur Seite getreten, die auf der logischen Methodik beruht, und ebenso auch der gesamten sittlichen Kultur, die auf der autonomen Ethik beruht. Es gab danach nicht nur die spanischen Stiefeln der Logik, noch auch nur die Moral des Dekalog, oder selbst die einer selbstgesetzgebenden Vernunft, sondern eine neue und eigene Gesetzlichkeit des Bewußtseins war in jenem alten Zauberworte des Genius zu einer kritischen Anerkennung gekommen. Es gibt eine neue und eigene Gesetzlichkeit neben Logik und Ethik. Das Genie ist nicht nur ein Zauberwort der Phantasie, nicht nur ein Wunderwort der Mystik, oder gar eines souveränen Instinkts, für den es keine andere Gesetzlichkeit gibt. Die Kunst des Genies macht das Genie der Kunst zum Gesetzgeber der Kunst. Damit ist das Genie auf das Problem des Gesetzes gerichtet, wie dieses auch in der Wissenschaft und in der ethischen Kultur waltet. Das Gesetz herrscht auch in der Kunst. Diesen Sinn hat die Offenbarung: die Kunst ist die Kunst des Genies.

Für Schopenhauer aber und seine Selbstanbeter gibt es ja eigentlich keine Logik und keine Ethik mehr. Denn diese haben es ja nur mit Erscheinungen, im Gegensatze zum Ding an sich, zu tun. Das Ding an sich ist nicht erkennbar, das heißt jetzt: aber die Kunst kann es offenbaren. Also tritt die Kunst an die Stelle der Philosophie und das Genie an die Stelle der kritischen Methodik. Jetzt weiß man genau, was Metaphysik zu bedeuten hat, nämlich Beseitigung aller Art von Physik und Herabsetzung aller mit ihr zusammenhängenden Logik und Ethik.

Es ist sehr charakteristisch, daß Schopenhauer diese seine Bedeutung der Kunst an der Musik zum Ausdruck bringt. Die bildenden Künste mußten ihn in seiner Ansicht unfehlbar irritieren, denn sie hängen doch zu unverkennbar mit dem Richtmaß und mit anderen Krücken des Intellekts

zusammen. Daß der Generalbaß eigentlich auch Mathematik ist, das brauchte ihn nicht weiter irre zu machen; denn Leibniz hatte ja schon gesagt, daß dieses Rechnen unbewußt im Geiste der Musik erfolge. Sonst aber hat es ja die Musik so wenig mit den gemeinen Begriffen der Erkenntnis zu tun, daß man daher die Befugnis entnehmen zu dürfen glaubt, ihr durchaus Worte unterschieben zu müssen, damit sie nur ja über sich selbst zu Sinne komme. Im Grunde ist dieser tiefste Widerspruch zum Wesen der Musik der eigentliche Sinn der sogenannten Programmusik, die aus einem Teil im Ganzen der Musik dieses Ganze selbst macht, während die Höhepunkte in der Geschichte der Musik, in denen ihre Vollendung sich zu vollziehen strebt, vielmehr von aller Verbindung mit den Worten der Begriffssprache sich ablösen, und in der eigenen Begriffswelt tongesetzlicher Bildungen das Eigenste musikalischer Selbständigkeit zur Erscheinung bringen.

Mit der Methode des Wahnsinns spricht Schopenhauer seinen ganzen Gedanken aus: „Gesetzt es gelänge, eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, so würde diese . . . die wahre Philosophie sein“. Zweierlei ist hier zu einem unumwundenen Ausdruck gekommen.

Erstlich: die Musik könne wahre Philosophie sein. Es widerspricht also nicht der Aufgabe der Kunst, in die der Philosophie überzugehen und in ihr aufzugehen. Denn — und das ist das Zweite — es widerspricht dem Wesen der Kunst nicht, sich in Begriffe auflösen zu lassen. Zwar würde sie ja damit dem Schicksal des Intellekts und der Vorstellung anheimfallen, während sie ja vielmehr das Ding an sich des Willens zur Offenbarung bringt. Indessen diese Offenbarung ist ja eben Kunst, ist Musik, ist Metaphysik. Wenn sie aber sich in Begriffen vollständig darstellen ließe, so würden diese Begriffe nicht mehr nur bloße Erscheinungen darstellen, sondern vielmehr das Ding an sich. Der Fall ist ja nur gesetzt, mithin braucht man sich über den methodischen Widerspruch, der in ihm klafft, nicht weiter aufzuregen.

Übrigens aber braucht ja nur ein Künstler zu kommen und zu sagen: das, was jene absolute Wahrheit der echten und neuesten Metaphysik geweissagt hat, das mache ich. Und wer es nun nicht glauben will, der ist eben nicht nur für die Musik, sondern auch für die Philosophie verloren. Vollends aber und hauptsächlich büßt er die nationale Seligkeit und die Seligkeit der nationalen Religion ein. Denn in dieser Konsequenz spiegelt sich wieder der echte Geist der Romantik, dem es immer im letzten Grunde um die heiligen Güter dieser Welt zu tun ist.

So weit also sind wir mit Schopenhauer und seinem ganzen Heerbann und Zauberspuk gekommen, daß die Philosophie bei günstigster Deutung in die Ästhetik sich aufgelöst hat. Sie allein, oder eben unkritisch das auf sie hinweisende Faktum der Kunst, war die Metaphysik in echter Gestalt, die Metaphysik des Ding an sich geworden. Zugleich aber ist es damit deutlich geworden, daß die Ästhetik bei dieser Romantik aufhören mußte, das Glied eines Systems der Philosophie zu sein. Wurde doch auch der Begriff eines Systems, der Teile als Glieder zur Voraussetzung hat, mit dieser Reduktion aller Philosophie auf Ästhetik zerbrochen und vereitelt. Und unsere Losung ist nunmehr klar geworden: Entweder ist die Ästhetik das Glied eines Systems der Philosophie, oder aber das System und mit ihm die Philosophie selbst wird vernichtet, wenngleich sie in Ästhetik aufgelöst wird.

##### 5. Die Ästhetik und das System der Philosophie.

Das Problem der Ästhetik wird nach allen diesen Erwägungen genau bestimmt und geklärt: es ist das Problem der systematischen Ästhetik. Der Ausdruck der Philosophie überhaupt verliert wenigstens etwas von seiner Vieldeutigkeit: Philosophie ist nur systematische Philosophie. Es gibt nur *e i n e* Art von Philosophie, das ist die systematische, die aus Gliedern eines Systems bestehende, aus diesen Gliedern zu einem System sich zusammenschließende Philosophie.

Und aus diesem Begriffe der systematischen Philosophie entspringt der Begriff der systematischen Ästhetik. So erst wird das Problem der Ästhetik der Genauigkeit und Klarheit zugänglich. Es soll keine Ästhetik möglich sein? Dann ist kein System der Philosophie in seiner Reife möglich. Ihr bestreitet die Möglichkeit der Ästhetik? Wißt ihr auch, daß ihr damit und dadurch die Möglichkeit der systematischen Philosophie bestreitet? Es gibt keine Ausflucht gegen diese Konsequenz. Ihr könnt nicht sagen, daß ihr so weit nicht gehen wollt; daß die Philosophie selbst euch nichts angehe; denn ihr müßt einsehen, daß ihr den Schwerpunkt der Philosophie, der in ihrem Systembegriffe liegt, damit bedroht, und so die Philosophie aus ihren Angeln hebt; um so schlimmer, wenn ihr euch dieser Tendenz gar nicht bewußt seid, und daß ihr diese Kompetenz euch auch nicht zuspricht: ihr gesteht damit ein, daß ihr die Tragweite eurer These nicht zu bemessen versteht; daß ihr nur aus einseitigen Gesichtspunkten diese Tendenz verfolgt, welche euch über eure Gesichtswerte hinausreißt. Und welche einseitigen Gesichtspunkte bestimmen denn wohl diese eure übergreifende Parole?

Vorab ist es das angebliche eigenste Interesse der Kunstwelt, dem ihr mit dieser Abwehr zu dienen glaubt. Die Kunst selbst werde geschädigt, in ihrer Selbständigkeit getrübt und gehemmt, in der selbständigen Entfaltung ihrer Schöpferkraft, in der selbständigen Ausprägung ihrer eigenen, immer unberechenbaren Werte durchkreuzt, wenn ihr von außen her eine Gesetzlichkeit zugemutet wird. Dieses von außen her enthält den grundsätzlichen Irrtum in sich.

Wenn die Ästhetik eine auswärtige Instanz für die lebendige Kunst wäre, so wäre auch die Logik eine äußere Gesetzlichkeit für die Wissenschaft, und ebenso auch außer und neben der Logik auch noch die Ethik ein äußeres Beiwerk, kein innerlicher Quellgrund für die sittliche Welt in Theorie und Praxis. Wie es sich damit bei der Kunst verhält, das können wir hier in der einleitenden Betrachtung nicht feststellen. Nur dies ist hier zu fixieren: es handelt sich bei diesem Einwand um nichts geringeres, um nichts anderes als um das Problem



der systematischen Ästhetik selbst. Die volle Entwicklung dieses Problems erst kann die Unrichtigkeit dieses Einwands erweisen. Jetzt kommt es nur darauf an, einzusehen und festzustellen, was unsere Aufgabe ist und worin sie besteht; daß sie die Aufgabe der systematischen Ästhetik und in dieser der systematischen Philosophie ist.

Diesen zentralen und genauen Sinn müssen wir gegenüber der Skepsis, die sich gegen die Ästhetik richtet, erkennen und festhalten. Wir müssen den unentrinnbaren Zusammenhang feststellen, der zwischen diesem scheinbar partiellen Skeptizismus und dem philosophisch-systematischen Skeptizismus überhaupt besteht.

Der Skeptizismus wird sonach in einer neuen Wurzel entblößt. Und es zeigt sich wiederum, daß es immer nur dieselbe Romantik ist, die überall und zu allen Zeiten die Schwiegermutter Weisheit verachtet. Sie will eben immer die echte, leibhaftige Mutter in der wissenschaftlichen Vernunft nicht anerkennen. Sie will keine Legitimität in der kritischen Weisheit zugestehen, weil diese sich an der Wissenschaft zu erproben hat. Wir aber stehen auf dem Boden unseres kritischen Systems, und wollen dieses in dem neuen Gliede der Ästhetik fortentwickeln.

Wir erheben uns zur Ästhetik, indem wir von der Logik und der Ethik zu ihr fortschreiten. Dürften wir nicht zu ihr fortschreiten, so bliebe uns das Kulturfaktum der Kunst ein unlösbares Rätsel. Damit aber zerfiele der Begriff der systematischen Philosophie, der sich auf alle Gebiete der Kultur in einheitlicher Methodik zu erstrecken hat; für den es nicht an einer Ecke und nun gar an einem weiten Schauplatze der Kultur ein Wunder geben darf, das sich seiner Lichtung entziehen könnte.

Es darf kein Wunder und keine Mystik vor der Kritik Bestand behalten. Gesetzlichkeit muß jedes Wunder aufheben. Die Kultur ist einheitlich, weil ein einheitliches Gesetz auf Grund einer einheitlichen Methodik in ihr zur Entdeckung gebracht werden kann, werden muß. Das ist die Aufgabe der systematischen Philosophie: die Kultur einheitlich zu machen in ihrer einheitlich methodischen

Gesetzlichkeit. Würde die Kunst eine Ausnahme bilden von der systematischen Gesetzlichkeit, so würde sie aus dem Begriffe der einheitlichen Kultur ausscheiden müssen; denn diese beruht auf der methodisch einheitlichen Gesetzlichkeit.

Richtete sich nach der vorigen Erwägung die Skepsis an der Ästhetik gegen die systematische Philosophie, so erkennen wir jetzt, daß sie sich ebenso sehr gegen die einheitliche Kultur richtet. Dennoch läßt sich auch das souveräne Kunstgefühl arglos den romantischen Übermut gefallen: die wahre Weisheit liege allein in der Kunst. Das Gefühl der Überhebung läßt den Pferdefuß unbemerkt, der nicht etwa nachhinkt, sondern der vielmehr die ganze Richtung einschlägt: in der Wissenschaft und in der Philosophie, als Wissenschaft, ist keineswegs die echte Weisheit geborgen.

#### 6. Die methodische Gefahr in der Phantasie.

Der Verdacht gegen die Ästhetik ist noch in einer andern, scheinbar harmlosern Form zu erwägen. Diese wird in der Phantasie als die Grundkraft aller Kunst geltend gemacht.

Die Skepsis an der einheitlichen Kultur, welche in der an der systematischen Philosophie latent ist, ist nun aber ferner noch an den beiden ersten Gliedern des Systems der Philosophie zu betrachten. Wenn die Kunst, als die Kunst des Genies, aller theoretischen Gesetzlichkeit entgegengestellt, wenn die Schöpfung des Genies von der Erzeugungsweise des wissenschaftlichen Geistes als mit ihr unvergleichbar unterschieden wird, so ist es nicht allein die einheitliche Kultur, sofern diese auf ihrer Gesetzlichkeit beruht, und nicht allein die systematische Philosophie, welche damit in Frage gestellt werden, sondern die Wissenschaft selbst wird in ihren beiden Grundlagen, der Logik und der Ethik, von dieser Skepsis betroffen; beide werden in ihren methodischen Grundwerten verkannt und in Abrede gestellt. Erwägen wir dies zuerst an der Logik.

In der griechischen Philosophie bereits ist der Anstoß erkennbar, den man an dem Zauber der Kunst genommen hat, sofern man dennoch durch eine psychologische Termino-

logie ihn zu lichten versucht. Während man einerseits durch den dionysischen Kultus veranlaßt wurde, den göttlichen Wahnsinn (*θεῖα μανία*) als Urgrund des künstlerischen Schaffens anzurufen, hat andererseits der Zusammenhang mit der besondern Art von Wirklichkeit, welche die Kunst darstellt, einen Terminus hervorgerufen, der sich dauernd erhalten hat; der den subjektiven Ursprung zu bezeichnen scheint, vielmehr aber seiner objektiven Bedeutung seinen Fortbestand zu verdanken haben möchte: die *Phantasie*, der Maler (*ζῳγράφος*), wie sie Platon benennt und beschreibt.

Der Zusammenhang mit der künstlerischen Wirklichkeit ist unverkennbar in diesem griechischen Worte. Denn es ist die *Erscheinung* (*φαivόμενον*), seine Grundbedeutung. Und es ist daher das zur Erscheinung bringen, wozu das Wesen der Phantasie gesetzt wird. Und man übersieht sogleich mit einem Blicke alle die Gebiete von Nebengedanken, welche durch die Sprachkraft dieses Wortes für das griechische Denken aufgerufen werden, und daher für das wissenschaftliche Denken aller Folgezeit, welches bisher nicht gänzlich aufgehört hat, aus demselben seine Säfte zu ziehen. Das Wesen der Kunst ist es sonach, daß sie ihre Gedanken zur Erscheinung bringt.

Auch die Wissenschaft kann nichts anderes bezwecken. Wie unterscheidet sich aber ihre Wirklichkeit von der Kunst? Ist nicht auch alle Wirklichkeit Erscheinung? Oder soll etwa die Erscheinung der Kunst vielmehr Schein sein, während die Erscheinung der Wirklichkeit Wahrheit sei? Bleibt aber nicht auch an aller Wahrheit der Wirklichkeit der Makel der Erscheinung haften, dieweil doch eben Wirklichkeit nur immer Darstellung in der Erscheinung sein und bleiben muß? So knüpfen sich an die Platonische Phantasie schon alle die Grundfragen des Idealismus in natürlicher Ungezwungenheit an.

Und diese Bedenken verlieren ihre Bedrohlichkeit keineswegs, sondern steigern sie nur, wenn die Phantasie zum Nivellement alles menschlichen Denkens mißbraucht wird. Freilich steckt und tungiert der „Maler“ in allem mensch-

lichen Bewußtsein. Er zeichnet nicht nur, was im Innern sich abspielt, im Vordergrunde des Bewußtseins, wie auf einer Projektionsebene, sondern er komponiert auch, und er komponiert nicht nur in Linien, sondern auch in Farben; und nicht allein in elementaren Vorgängen, die er in Linien und Farben entwirft, in ihren Elementen stehen ließe, sondern er komponiert auch in der Zusammensetzung der Linienzüge und der Farbenkomplexe. Alles dieses hat seine Richtigkeit, und diese Zauberkraft ist hinlänglich bekannt. Aber je unbestreitbarer es ist, daß die Phantasie die allgemeine Grundkraft des Bewußtseins ist, desto gründlicher muß ihre allbefassende Kraft in ihren einzelnen Richtungen unterschieden werden. Geschieht dies nicht, so wird wiederum die Einheitlichkeit der Kultur gefährdet; ihre Einheit wird durch die chaotische Phantasie selbst in ein Chaos verwandelt.

Von wissenschaftlicher Seite hat man nun diese Gefahr noch bedrohlicher gemacht, indem man auch für das *naturwissenschaftliche* Denken und Erfinden die Phantasie in Anspruch nahm. Die tiefsten und geheimsten Ansätze dieses Denkens werden damit nicht mehr in der innersten *methodischen Struktur der Prinzipien* selbst gesucht, sondern in unberechenbaren Verbindungen des individuellen Denkens. Diese sind freilich unbestreitbar; aber sie gehören in das Gesamtgebiet des menschlichen Bewußtseins überhaupt, sind daher bei der wissenschaftlichen Erfindung freilich nicht außer Acht zu lassen, aber wahrlich nicht für die spezifische Grundkraft dieser Art von Denken einzusetzen. Es ist immer nur der Zweifel an der Eigentümlichkeit des ästhetischen Schaffens, der diesem den Schein einer allgemeinen Erzeugungsweise des erkennenden Bewußtseins verleiht.

### 7. Die *Imaginatio*.

Auch die Übersetzung der Phantasie in die *Imaginatio* und die *Einbildungskraft* hat diese Illusion aufrechterhalten. Die Platonische Terminologie hat den Zu-

sammenhang zwischen Erscheinung und Bild ausgestaltet. Aus dem Bilde, als der Form, ist die Idee, zunächst als Gestalt, hervorgegangen. Wie die Gestalt, als mathematisches Gebild, mehr ein theoretisches Urbild ist als die Form, welche gleichsam nur das biologische Strukturbild darstellt, so ist die Idee von der Gestalt aus wiederum, der Richtung der Erscheinung gemäß, in das Gesichtsbild verinnerlicht worden, und auf diesem Wege immer tiefer zum geistigen Gesichte ausgereift. Der ursprüngliche Zusammenhang mit Erscheinung und Bild wird zwar damit nicht abgebrochen, aber die Koordination ist überflogen: die Idee ist das methodische Fundament geworden für alles, was als Bild, was als Erscheinung eine Wirklichkeit beansprucht.

Bild und Form bleiben das Erbeil eines Aristotelischen Denkens, dem der strenge, jeden Kompromiß abwehrende Sinn der Grundlage in ihrer schlechthin letzten Ursprünglichkeit als Grundlegung (*ὑπόθεσις*), doch immer nur ein unverstandenes Wort bleibt, das jedoch nicht verklingen kann; ein Gedanke, der als Mahnung seine Kraft nicht abtut, doch aber schöpferisch unwirksam wird und daher auch widerspruchsvoll und zwiespältig. Denn schöpferisch und wahrhaft lebendig ist nur derjenige Terminus, der in der Anzeige des Problems zugleich den Weg der Lösung anzeigt. Nur derjenige Terminus ist lebendig, der in der Lösung das Leben des wissenschaftlichen Denkens vollzieht; der in der Lösung, wie sehr immer sie selbst nur Versuch sein mag, die Lebendigkeit des Problems erhält.

So hat innerhalb der philosophischen Terminologie bei Descartes, wie bei Kant, die Imagination und die Einbildung die logische Methodologie beeinflusst. Während aber bei Descartes die Imagination gegen den Intellekt immer nachhaltiger zurückgedrängt wird, gibt sich Kant die allergrößte Mühe, die Einbildungskraft in das Gewebe der Erkenntnisvorgänge einzuspinnen, und er beruft sich darauf, daß er als Erster die Einbildungskraft als eine produktive erkannt, beschrieben und bestimmt habe, die sonst nur als reproduktive anerkannt worden sei.

Wir werden sehen, daß auch für seine Fassung des ästhetischen Problems diese Bevorzugung der Einbildungskraft von großem innerlichen Einfluß gewesen ist. Jedenfalls ergibt sich schon aus diesem Hinweis, daß Kant in der Einbildung eine Verbindung zwischen dem logischen und dem ethischen Denken angestrebt hat. Und es muß daher schon von hier aus sich die Frage erheben, ob die richtige Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft errichtet werden konnte, wenn der Einbildung, dieser vorzugsweise ästhetischen Malerin, für das gesamte Bewußtsein diese universelle Bedeutung eingeräumt wurde.

Diese Frage wird um so dringlicher, wenn wir beachten, wie gerade dieser sein Terminus der produktiven Einbildungskraft von den Nachfolgern aufgegriffen und ausgebildet wurde. Man darf vielleicht sagen, daß die romantische Logik sich an keinem Terminus so deutlich und so kräftig abwandelt und abspielt, wie an diesem. Nach dem Vorgang Fichtes operieren Schelling und Hegel vorzugsweise mit der produktiven Einbildungskraft. Und derjenige Terminus, der mit ihr verbunden wird, ist ihr in der Tat blutsverwandt: die intellektuale Anschauung.

#### 8. Die intellektuale Anschauung und die Intuition.

Die produktive Einbildungskraft hat Kant zu verantworten; vor der intellektualen Anschauung aber hat er auf das nachdrücklichste gewarnt; sie hat er als das Schreckbild des Wahns und des philosophischen Aberglaubens gekennzeichnet. Wenn man nach Gründen sucht, die Kant in seiner tiefsten Systematik bewogen haben möchten, Anschauung und Denken so scharf von einander abzutrennen, während er selbst doch schon in seiner Logik sich genötigt sieht, die innerlichste Verbindung beider Grundmittel anzustreben und herzustellen, so könnte das psychische Unding, der logische Widersinn der intellektualen Anschauung, die hinlängliche Aufklärung bieten.

In der Kritik der Urteilskraft spricht er sich unverhohlen über die ganze Kulturgefahr aus, die in diesem Ausdruck sich verbirgt. Also nicht des Denkens auf eigenem Boden soll es bedürfen; mit der Anschauung selbst sei es letztlich getan. Und andererseits: nicht die Anschauung bringt Klarheit innerhalb ihrer Grenzen, sondern erst das Denken muß in sie hineinleuchten. So wird Zwielicht aus dem Licht; und Erscheinung oder etwa gar Schein aus der Wirklichkeit und aus der Wahrheit, welche das Denken kraft seiner methodischen Durchsichtigkeit zu erzeugen vermag.

Die intellektuale Anschauung, neben der produktiven Einbildungskraft, und mit ihr gleichbedeutend, zeigt wiederum, daß es ein der Logik innerlich fremdartiges Fundament ist, auf dem die romantische Philosophie sich aufbaut. Und so bleibt dies das Wahrzeichen der unkritischen Philosophie, die wir jetzt schon als die unsystematische erkannt haben: daß sie immer, wenngleich in anderen Worten, auf die intellektuale Anschauung in letzter Instanz sich beruft.

Noch ein anderer Terminus von verhängnisvoller Zweideutigkeit ist in diesem Zusammenhange zu beachten: die *Intuition*. Auch sie gehört ihrem Ursprunge nach dem Quellgebiete des Platonischen Idealismus an. Die *Idee* hängt sprachlich nicht so sehr mit *Form* und *Gestalt* unmittelbar zusammen, wie mit dem *Gesicht*, mithin mit dem *Schauen*, also mit der Anschauung. Und der *Doppelsinn* der *Anschauung*, als *Sehen* und als *Schauen*, hat sich in der *Idee* erhalten, in ihr sich ausgebildet. Nicht was sinnlich gesehen wird, nicht diese Anschauung bedeutet die *Idee*, sondern was innerlich geschaut, also vielmehr gedacht wird, macht ihr eigentliches Wesen aus. Dennoch aber kann sie diesen ihren Zusammenhang mit dem Sehen nicht von sich abwehren, so wenig das Denken auf das Sehen verzichten kann. Und so bleibt dieser *Doppelsinn* an der *Idee* und an allem Denken haften.

Und so bleibt alles Denken auf die Anschauung angewiesen, auf die buchstäbliche, wenngleich diese freilich, als *reine* Anschauung, wiederum von der sinnlichen unterschieden, und als ihm wesensverwandt mit dem Denken schließ-

lich vereinbart wird. So ist es bei Kant geblieben, und so war es schon bei Descartes geschehen. Nur Leibniz ragt hier in der scharfen Konsequenz seiner Methodik als der Mathematiker, und daher auch als der konsequentere und reifere Logiker für alle Folgezeit hervor.

Vom Mittelalter her aber, dem ja auch der ausgebildete Pantheismus entstammt, diese schwere Frucht seiner Zweispältigkeit und Zweideutigkeit, hat die Romantik mit ihm auch den widerlogischen Sinn der Intuition bekräftigt. Intuitive Erkenntnis nennt man, was eigentlich nicht Erkenntnis sein kann und sein soll; was kraft der Intuition die Erkenntnis übertreffen und überholen soll. Jetzt bedeutet daher die reine Anschauung nicht etwa die wissenschaftliche, die geometrische Anschauung, sondern vielmehr die eines reinen Denkens, welches reine Denken aber auch wiederum nicht an den Ketten des wissenschaftlichen Denkens liegt, sondern dessen Reinheit in seiner Isolierung vom wissenschaftlichen Denken bestehen soll.

Alle diese Widersprüche werden nur aus der Befehdung der souveränen wissenschaftlichen Vernunft begreiflich. Aber die Romantik deckt ja niemals ihre Karten auf; sie sagt daher nicht etwa ausdrücklich, daß sie die Offenbarung an die Stelle der wissenschaftlichen Vernunft setzen wolle; sie wagt sogar Mythologie und Offenbarung zusammenzustellen; so frei und unbefangen stellt sie sich in Schelling vor die geschichtliche Vernunft hin. Und bei Hegel ordnet sie die geschichtliche Vernunft dem ganzen Stufengange der Wissenschaft des Begriffs ein. Dennoch aber ist dieser ganze dialektische Formalismus nur Vorwand und Deckung gegen den heimlichen Wurm, der an ihrem logischen Herzen nagt; der durch die Verleugnung des methodischen Grundbegriffs der menschlichen Wahrheit, als der durch die Wagnisse und Kautelen der Wissenschaft bedingten, nicht abgetötet werden kann.

Zur weiteren Verdeckung dieses ihres Grundgebrechens bedient sich nun aber die Romantik der ästhetischen Bedeutung, welche allen diesen Terminus ursprünglich beiwohnt. Die Kunst ist es, welche die Einbildungskraft in ihrer



Wirklichkeit und Wirksamkeit bezeugt. Das Genie ist es, welches die intellektuale Anschauung, die Eigenart der Intuition als wahrhafte Lebenskraft des Geistes erscheinen läßt. Jeder Zweifel muß dagegen verstummen. So ist es denn letztlich der Anspruch der Ästhetik, der gegen das Eigenrecht der Logik gewendet wird; und so wird in der Logik das erste, das älteste, das fundamentale Glied des Systems der Philosophie angegriffen, indem man die Ästhetik auf sie übergreifen läßt; indem man einen Terminus des ästhetischen Schaffens zum Grundterminus des wissenschaftlichen, des logischen Denkens annimmt.

#### 9. Kunst und Naturerkenntnis.

Durch diese terminologische Verquickung aller Philosophie und insbesondere der Logik mit der Ästhetik wird nun aber nicht nur die Logik und in ihr alle Philosophie geschädigt, sondern nicht minder auch die Ästhetik selbst. Wie könnte es bezweifelt werden, daß diese, wenn man sie auch nicht schlechterdings auf der Logik beruhen läßt, dennoch dem Zusammenhange mit der Logik nicht schlechthin entrissen werden darf? Die Ästhetik ist die Philosophie der Kunst. Die Kunst aber steht wahrlich nicht außer Zusammenhang mit der Natur. Schon in dieser objektiven Rücksicht auf die Natur, welcher die Kunst doch nicht enthoben werden kann, ist ihr die Logik unentbehrlich. Freilich erschöpft sich das Verhältnis der Kunst zur Natur nicht durch die logische, nicht durch die wissenschaftliche Besitzergreifung von der Natur; aber könnte die Kunst ihr Verhältnis zur Natur gewinnen und behaupten und entwickeln, wenn sie sich der Logik und der Wissenschaft gänzlich begeben, und sich außer Verbindung mit ihr setzen wollte? Die Frage des Verhältnisses zwischen Kunst und Natur ist nicht zur Klarheit zu bringen, ohne daß das eigentümliche Verhältnis der Kunst zu Logik und Wissenschaft klargelegt wird. Läßt man aber die wissenschaftliche Logik in ihrer Methodik mit der Ästhetik zusammenfallen, so beraubt man

die Ästhetik ihrer wichtigsten Kontrolle und ihrer ursprünglichsten Wurzelkraft.

Dies ist schon an dem *Naturbegriffe* einleuchtend, nach dem Verhältnis der Kunst zu ihm. Unmittelbarer noch macht es die künstlerische Arbeit selbst deutlich, wie unentbehrlich, unersetzlich ihr die wissenschaftliche Logik sein muß. Von den ältesten Zeiten an und auf allen Gebieten der Kunst wird daher ein innerlicher Zusammenhang zwischen *Kunst und Wissenschaft* angestrebt. Die ältesten Weisen Griechenlands haben das *Metron* zum Grundmaß aller Erkenntnis und zugleich auch aller Kunst gemacht. Und wenn in dem Metron die wissenschaftliche Philosophie ihr Grundwort der Kunst entlehnte, so vertritt der *Kanon*, den die Plastik der Mathematik entnahm, die Entlehnung von der Wissenschaft. Wie das Metrum die erste Bedingung zur musikalischen Syntax der Dichtkunst ist, so ist der Kanon, als das Winkelmaß, das Richtmaß für die Baukunst und durch sie aller bildenden Kunst. Und es ist beachtenswert, daß *Polyklet* zwischen *Phidias* und *Praxiteles* auftrat: die volle Ausgestaltung aller seelischen Innerlichkeit hatte zur Vorbedingung die genaue Feststellung und Einhaltung der anatomischen Grundmasse des menschlichen Doppelkörpers.

Dieser Anschluß der hohen idealischen Kunst an die wissenschaftliche Erkenntnis wiederholt sich in der *Renaissance*, bei *Lionardo*, wie bei *Michelangelo*, keineswegs allein bei dem Baumeister *Leon Battista Alberti*, und ebenso auch bei *Albrecht Dürer*. Und es bleibt nicht bei der genauen fachmäßigen Kenntnis der Anatomie und der Perspektive, sondern die ganze Muskellehre wird gleichsam zu einer Beispielsammlung und einem Übungsgebiet für die plastische Technik, und wahrlich nicht allein für die Technik, sondern sogar auch für die plastische Schöpfung, für die Neuschaffung organischer Gebilde in ihren plastischen Erscheinungsformen. *Lionardo* fordert, daß alle Möglichkeit der Bewegungsformen des Körpers durchversucht und zur lebendigen Darstellung gebracht werde; daß eine uneingeschränkte Bewegungs-

freiheit über das gesamte Einzelgebiet der Muskulatur die Voraussetzung des künstlerischen Schaffens sei. Und wie er selbst, so hat auch Michelangelo diese große Regel zur Wahrheit gemacht; und in dieser Spielfreiheit seiner plastischen Universalität dürfte doch wohl der eigentliche Schlüssel zu suchen sein für die Rätsel Michelangelos.

Es ist aber auch nicht allein ein, so könnte es scheinen, rezeptives Verhältnis zur Wissenschaft, welches die Voraussetzung des großen Künstlers ausmacht, sondern, wie es ja bei der persönlichen Größe auf jedem Gebiete nicht anders anzunehmen ist, die Kenntnisnahme wächst unwillkürlich zur selbständigen Fortbildung und zur originalen Schöpfung aus. Auch hier ist der unvergleichliche Leonardo ein methodisches Musterbild der Kunstgeschichte und der Kunstwissenschaft. Er ist der Philosoph, weil er der Mathematiker ist. Nur auf diesem methodischen Grunde erhebt er sich zu seiner Universalität als Künstler, vom Festungsbau und der Flugtechnik zum innerlichsten Problem der Malerei. Alle die großen Erfindungen, welche auf allen Gebieten der bildenden Kunst von den großen Meistern gemacht werden, beruhen zunächst auf ihrer homogenen Anlage und Kraft zur theoretischen Erkenntnis, auf ihrer wie selbstvergessenen sachlichen Hingabe an die rein theoretischen Probleme. Ohne diese Sachlichkeit wäre die Anwendung, auf welche ihre Persönlichkeit hinstrebte, nimmermehr zustande gebracht worden, zum mindesten auch gar nicht zu verstehen.

Die schöpferische Anteilnahme des Künstlers an dem Material seiner theoretischen Vorstudien kann man vielleicht noch deutlicher bei Johann Sebastian Bach erkennen. Das Orgelspiel hat er reichlich bei Buxtehude lernen können, und er verschmäht es nicht, auch die Kontrapunktik bei ihm und bei Händel emsig und mühsam sich anzueignen; er scheut keine Mühe, weder der Reise, noch des Abschreibens fremder Partituren bei schlechtem Licht, um seine Kenntnisse meisterlich zu vertiefen. Aber seine Originalität erweist sich nicht allein in der Orgelkunst seiner eigenen Fugen, sondern vorab in seinem theoretischen Vermögen, den Orgelbau zu ver-

bessern. Wie Galilei sich erst sein Fernrohr baut, mit dem er sein astronomisches Weltsystem zur unwiderruflichen Entdeckung bringt, so auch baut sich Bach seine Orgel; die Orgel für seine Kontrapunktik, für die neue Innerlichkeit seiner Fugenkunst und seiner auf dem Choral auferbauten Chöre. Überall ist es die volle, nicht nur rezeptive, sondern im höchsten Sinne produktive Anteilnahme an den Aufgaben und Mitteln der zugehörigen Wissenschaft, welche den Großen den Zugang zu ihrer neuen Kunstwelt ermöglicht hat.

Wäre es etwa in der Poesie anders? Die Griechen, von deren Naivität man doch auszugehen pflegt, haben schon in den Anfängen ihrer Kunst auch die Kunsttheorie gepflegt. Sophokles selbst hat über das Drama geschrieben; und er war doch noch kein Sophist. Es ist daher keineswegs so unnatürlich, wie man es im Grunde doch zu halten pflegt, daß Schiller neben der Poesie auch der Philosophie sich widmen konnte. Nicht nebenbei tat er es, geschweige zur Ausfüllung der Zeit in einer Periode eines geschwächten poetischen Vermögens, sondern die Eigenart seiner Poesie erblühte aus dieser Vermählung seines dichterischen Geistes mit der echten, ewigen Philosophie. Diese historische Einsicht hat er selbst als seine Lebensansicht verkündet.

Auch der Natur Goethes wird man nicht wahrhaft mächtig, wenn man seine vielseitige Beschäftigung mit der Naturwissenschaft und nach seiner Weise nicht minder auch mit deren logischem Probleme, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete, nur aus seiner geistigen Universalität verstehen zu dürfen glaubt. Wie Goethe ein Makrokosmos der Poesie ist, so läßt sich auch an ihm, in ihm die ganze Kosmologie der Dichtkunst studieren. Nicht nur seine Stoffwelt, der Weltstoff seines Faust bliebe unerklärlich, sondern auch seine eigenste, seine lyrische Innerlichkeit bliebe ein unlösbares Rätsel, wenn er nicht die wissenschaftliche Natur in ihrer gesamten Morphologie, in ihrer ganzen Entwicklungswelt wie eine Offenbarung sich aufgeschlossen hätte. Und an jeder wahrhaften, ewigen Fruchtbarkeit zeugenden Größe sind ebenso auch die Schwächen lehrreich: so

ist das Mißverhältnis Goethes bei aller seiner gründlichen Wissenschaftlichkeit, das er dennoch zur *Mathematik* nicht zu überwinden vermochte, von einer typischen Bedeutsamkeit für seine Poesie — oder etwa für die Poesie überhaupt?

#### 10. Kunst und Wahrheit.

In neuerer Zeit ist es wieder einmal für die Kunst überhaupt diktiert worden, was das ganze Zeitalter von der Musik aus als den ästhetischen Grundirrtum beherrscht. Der Italiener *Benedetto Croce* hat sich über das Verhältnis der Kunst zur Philosophie ausgesprochen in einer Verkürzung der Ästhetik, bei der sie aller ihrer wichtigsten Probleme entäußert wird. Darin liegt eine gewisse Konsequenz. Denn die Problembegriffe der Ästhetik sind eben doch Begriffe. Die Ästhetik aber, als die Lehre von der Kunst, soll daher so wenig, wie die Kunst selbst, mit Begriffen zu tun haben. Das ist zwar höchst sonderbar, aber es liegt Methode darin. Und solche unerschrockene Sonderbarkeiten haben immer ihr Publikum, nicht zuletzt in Deutschland. Das Buch ist zwar als Ästhetik überschrieben; aber es ist nicht Philosophie, nicht ein Teil der Philosophie, als welcher diese Ästhetik auftritt; denn diese Ästhetik wird nicht der Philosophie eingeordnet, sondern die Kunst an und für sich wird abgehandelt. Darin schon zeigt sich der Grundfehler. Es gibt hier nur ein einziges Problem. In dieser Einzigkeit verhüllt sich zwar das systematische Problem der Philosophie. Aber die Einzigkeit wird hier nicht der Philosophie zuerteilt, sondern sie wird auf — die *Wahrheit* bezogen. Was ist Wahrheit? wird man versucht, dagegen zu fragen. Wie kann man mit der Wahrheit anfangen wollen? Der Eine sucht sie im Himmel, der Andere nur auf der Erde. Und an wievielen Punkten sucht man auf der Erde den Schwerpunkt der Wahrheit. Die Wahrheit wird hier eben absolut gedacht, als das *Absolute*: das ist das unfehlbare Kennzeichen der Romantik, dieser schwersten Gefahr der reinen Menschenvernunft.

Zwei Ausdrucksformen der Wahrheit unterscheidet jener moderne Romantiker unter dem Beifall des Zeitalters, das zwar aller Orten den Namen Kants ruft, in innerster Seele ihm aber in allen Herzensfragen der geistigen und der sittlichen Kultur fremd und feindlich entgegensteht. Die eine dieser Ausdrucksformen sei die Philosophie — welche denn hoffentlich eine solche ist, in welcher auch Ästhetik enthalten ist. Ästhetik aber ist Philosophie der Kunst. Und bedeutet etwa diese nur die Abstraktion am Ofen der Spekulation, die von allem Kunsterlebnis fern abliegt? Oder aber ist die Ästhetik die Summe der Geheimnisse, welche den Künstlergeist bewegen, welche somit das Seelenzentrum der Kunst ist?

Neben der ersten Ausdrucksform, welche die Philosophie bildet, steht, als zweite, die Kunst. Die Kunst also steht außerhalb der Philosophie und somit auch unvermeidlich die Ästhetik selbst. Dieser Schluß wird schon dadurch zwingend deutlich, daß hier die Philosophie zum Sammelbecken aller Wissenschaften wird, der Geschichte, der Naturwissenschaften und der Mathematik. Es heißt daher: die Wissenschaft oder Philosophie. Bei dieser Verschlingung aller Wissenschaften durch die Philosophie kommt es aber keineswegs zu einer Anerkennung weder der Philosophie, noch der Wissenschaft. Denn sie haben es nur mit Erscheinungen, also mit sekundären Formen, mit Mischformen zu tun. Diesem Verdikt verfällt die Philosophie mit der Wissenschaft, vielmehr als die Wissenschaft. Also bedarf es einer besseren Ausdrucksform der Wahrheit; und dafür haben wir die Kunst. Aber womit erreicht denn die Kunst diese höhere Fähigkeit?

Hier zeigt sich wieder der Erbfehler aller Romantik, der in der Scheidung und Mischung von Begriff und Anschauung sich immerfort wiederholt. Es gibt zwei grundlegende Formen der Erkenntnis: die Anschauung und den Begriff; daher auch als zwei selbständige Gebiete: die Kunst und die Wissenschaft oder Philosophie. So wird es deutlich hier formuliert. Unerschrockenheit ist immer das Kennzeichen solcher Art von Weisheit. Jetzt erfahren

wir aber auch, daß die Wahrheit doch immer eine Erkenntnis ist. Aber wir erfahren dabei auch, daß nicht minder die Kunst eine Erkenntnis ist, eine der zwei grundlegenden Formen der Erkenntnis, und daher eine der beiden Ausdrucksformen der Wahrheit. Also die Kunst ist Erkenntnis. Ist Erkenntnis nicht aber gleichbedeutend mit dem Begriff? Kann es daher Erkenntnis geben, es sei denn durch Begriffe und als Begriffe und auf Grund von Begriffen?

Man kann den Satz variieren: Wo Begriffe fehlen, wo die Begriffe verschoben und verlästert werden, da ist immer die rechte Zeit dafür gekommen, daß die vieldeutige Anschauung sich einstellt. Als ob die Anschauung als reine, wissenschaftliche Anschauung nicht von *Platon* und seiner mathematischen Schule ab, und so bei *Descartes*, bei *Leibniz* und endlich bei *Kant* selbst gemäß ihrer Reinheit die Begriffe in sich trüge, und somit den Gegensatz zwischen Anschauung und Begriff vielmehr aufhöbe? Diese wissenschaftliche Einsicht, die ein Gemeingut elementarer Kenntnis der Philosophie sein müßte, wird hier ignoriert; und so ist es ein äußerlicher, der wissenschaftlichen Behandlung unangemessener Mißbrauch, der hier mit dem Schlagwort der Anschauung getrieben wird. Die Anschauung gibt uns die Welt der Erscheinung; der Begriff, der Gedanke den Geist. Es ist ebenso ein Mißbrauch des Geistes, der dem der Anschauung zur Seite tritt. Die Kunst ist keineswegs allein die Kunst der Anschauung. Sie ist dies nicht einmal für den Mitgenuß des Beschauers, geschweige für die Schöpfung des Künstlers. Ohne die Begriffe der wissenschaftlichen Erkenntnis ist niemals Kunst entstanden, und sie kann auch ohne sie nicht wahrhaft zum lebendigen Eigentum erworben werden.

Es gibt ein typisches Merkmal dafür, daß in dieser vermeintlichen Höherstellung der Kunst über die Wissenschaft, die vielmehr eine Herabsetzung gegen sie ist, das Wesen der Kunst verkannt wird und verkürzt. Denn dieses Wesen muß doch den Grund ihres Lebens ausmachen. Ihr Leben aber besteht in ihrer Geschichte, in ihrer geschichtlichen Entwicklung in den Individuen der verschiedenen Völker

und Zeiten. Immer muß die Kunst, als Kunst des Genies, die Kunst des Individuums sein. Mit jedem einzelnen Individuum hört aber die Kunst nicht auf, so wenig sie mit ihm anfängt. Das höchste Individuum gehört nicht bloß seiner Zeit und seinem Milieu, sondern auch seiner Schule an. Von den griechischen Zeiten ab erwachsen die Individuen in den Schulen. So war es in der Medizin, wo die Sache anfangen mag. So war es aber auch in der Philosophie, wie in aller Wissenschaft; und so nicht minder auch in der Kunst. Und wie die Schule der Ärzte in dem Geschlecht der Asklepiaden sich ebenso erhält, wie sie in ihm erwächst, so sind es auch die Familien der Bildhauer, in denen ihre Schule sich behauptet, in der wiederum die Individuen sich erheben. Immer bildet hier das musikalische Bach-Geschlecht eine lehrreiche Analogie. Und was wäre Mozart ohne seinen Vater geworden? Das größte Genie in seiner Kunst erscheint so nach gemeinem Maß bedingt, wie jedes andere Schulkind. Und doch war dieses ein Wunderkind, wie vielleicht kein anderes auf allen Gebieten der Kunst, zu dem in der Geschichte des Geistes vielleicht nur Leibniz die einzige Analogie bildet.

Die geschichtliche Entwicklung ist sonach geradezu der Prüfstein wahrhafter Originalität, die immer zugleich die wahrhafte Fruchtbarkeit ist. Dieser Satz gilt rückwärts, wie vorwärts. Die Geschichte ist das Leben, ist das Wesen der Kunst. Ohne Geschichte gibt es kein wahrhaftes Individuum. Die Unbescheidenheit, die wir schon mehrfach in dieser Art von Ästhetik bemerken mußten, steigert sich nun zu dem Satze, daß der ästhetische Fortschritt in der Menschheit überhaupt geleugnet wird. Damit aber wird nicht nur der Fortschritt in der Geschichte der Erkenntnis an einem wichtigen Teile derselben geleugnet, sondern es wird damit auch der Fortschritt in der Kunst geleugnet; denn die Kunst gehört nicht nur nach dieser Terminologie zur ästhetischen Erkenntnis, sondern sie ist überhaupt das problematische Objekt und das Zeugnis derselben. Man versteht wohl den Grund des Irrtums, der sich typischer Weise auch



bei einem andern, aber an Ernst und Tiefe mit jenem nicht vergleichbaren Schriftsteller ebenfalls zeigt, worauf wir noch einzugehen haben werden.

Es ist immer das *Mysterium der Individualität*, durch das man irregemacht wird an der geschichtlichen Bedingtheit und an der geschichtlich fortzeugenden Lebendigkeit des künstlerischen Individuums. Das Individuum ist ein geschichtliches. Die Kunst der Individuen hat ein geschichtliches Dasein, eine geschichtliche Entwicklung. Ihr geistiger Zusammenhang, zunächst daher mit der theoretischen Erkenntnis, bildet die Probe für die Rechnung, der gemäß die Kunst zu allererst auf der Wissenschaft beruht, die Ästhetik sonach zunächst auf der Logik, so daß der methodische Terminus, der für sie geeignet ist, ihr nicht mit der theoretischen Erkenntnis zusammenfallend sein darf. Sie ist ein Glied im System der Philosophie, aber keineswegs der rechtmäßige Ausdruck für dieses System selbst.

#### 11. Kunst, Ethik und Religion.

Haben wir so gesehen, daß die Ersetzung der Logik durch die intellektuale Anschauung nicht der richtige Anfang der systematischen Ästhetik ist, so haben wir dies auch ferner für die Ethik zu erwägen. In ihr liegen ja die ursprünglichsten Beziehungen zwischen der Ästhetik und der Philosophie, wie zwischen der Kunst und der Kultur. Hier stoßen wir nun aber unvermeidlich auf eines der Quellgebiete der Ethik, nämlich auf die Religion. Sie erkannten wir jedoch als den eigentlichen Herd der philosophischen Romantik. Kein Formalismus der Dialektik darf uns darüber hinwegtäuschen, daß der treibende Nerv jener ganzen, der Kritik sich widersetzenden Denkweise in der ungebrochenen Befangenheit vom religiösen Dogmatismus steckt. Kein Pantheismus vermag sie von dieser innerlichsten Abhängigkeit frei zu machen. Und was nach Überwindung der Aufklärung und der Revolution bei dieser Restauration sich wiederum auslebt, das wird regelrecht von der Scholastik

verkleidet. Dennoch beruht seine geschichtliche Bedeutung auf einer geschichtlichen Naivität. Die eigentliche Naivität besteht immer in der Verwachsenheit mit dem Mythos. Diese Naivität ist die geschichtliche Theodizee dieser romantischen Ästhetik.

Ob die Religion, insofern ihre geschichtliche Entwicklung in der Ablösung von dem ihr eingeborenen Mythos sich vollzieht, bei der Ablehnung der systematischen Ästhetik gewinnt und gefördert wird, das wollen wir an dieser Stelle nicht in genauere Betrachtung ziehen. Dazu wird die spätere Darstellung neue Anknüpfungspunkte bieten. Jetzt beschränken wir uns auf die Erörterung des Verhältnisses zwischen der Ästhetik und den anderen Gliedern des Systems und sonach jetzt mit dem zur Ethik. Wir sahen schon, wie die romantische Universalisierung der Ästhetik die Ersetzung der Ethik durch die Religion zum Ziele hatte. Die wahrhafte Autonomie muß dabei hinweggeräumt werden; denn sie beruht letztlich auf der Autonomie der wissenschaftlichen Logik, also durchaus nicht auf der Autorität heiliger Bücher, noch auf der zwingenden Illusion heiliger Sagen und Mythen.

Aber ein allgemeinerer methodischer Gesichtspunkt ist hier zu beachten. Die Neuheit des Kantischen Moralprinzips besteht nicht sowohl in der Freiheit und der Autonomie, die schon andere vorher als das Wesen der Sittlichkeit erkannten. Dagegen aber hat es Schleiermacher mit dem Gefühl des Theologen für die eigene Sache und das Geheimnis ihrer Macht empfunden, daß in dieser Ethik ein anderer als ein nur religiöser Geist atme: er hat sie daher als juristisch verdächtigen wollen. Aber dieser Tadel schlägt ihr vielmehr zum höchsten Lobe aus. Man muß das Juridische nur zugleich in seinem Zusammenhange mit dem Staatswesen der Weltgeschichte denken, um das andere Zentrum zu erkennen, welches durch den kategorischen Imperativ der neuen Ethik verliehen wird.

Die Ausgestaltung dieses Zentrums ist das Bestreben, welches wir in der Ethik des reinen Willens verfolgt haben. Nicht die Mystik des Göttlichen im Menschen soll fürder die

Klarheit der ethischen Untersuchung verdunkeln, sondern am hellen Tageslichte der Geschichte soll der Sonnentag der Sittlichkeit anbrechen und durchleuchtet bleiben. Der Selbstzweck des Menschen soll der Leitstern werden für diejenige Sittlichkeit, welche im Weltverkehr der Völker und in dem Arbeitsverkehr der Wirtschaft das harte Problem des Menschen — und des Völkerlebens bildet.

Darin besteht das Weltfremde und daher das innerlich Abstoßende, das man in allen jenen Formen der Ethik empfinden und sich klarmachen muß, welche die Ethik von aller logischen Art philosophischer Begründung unabhängig machen; denn sie wollen diese nicht auf das eigentliche Gebiet zur Anwendung kommen lassen, für welches die Ethik als die unentbehrliche und unersetzliche Grundlage zu erkennen und durchzuführen ist. Bleibt die Ethik jedoch nicht nur historisch, was seine guten Gründe hat, und im gewissen Sinne auch behält, sondern auch methodisch mit der Religion verbunden, so wird das Sittliche, als das Göttliche im Menschen, der geschichtlichen Wirklichkeit in seinem Grunde entrückt; und die göttliche Transzendenz wirkt alsdann von ihrer gefährlichsten Seite in der Verwandlung auf die Transzendenz des Menschen, nämlich auf sein Dasein im Jenseits.

Von dieser mythologischen Gefahr sind alle die, wie immer verschiedenen, Formen bedroht, welche die Ethik mit der ästhetischen Ansicht des Menschen und des Lebens in prinzipielle Verbindung setzen. In allen diesen Richtungen ist es die *Ahnung des Übersinnlichen*, welche den Ausschlag gibt: die aber nicht ihren theologischen Grundzug verliert, wenn ihr der ästhetische Schleier umgehüllt wird. An dieser Unklarheit krankten alle die Formulierungen, welche den Terminus der Idee in einer solchen Verallgemeinerung des Idealen gegen *Kants* ausdrückliche Warnung immer von neuem wieder zweideutig und unwahrhaftig machen.

Besonders deutlich aber läßt es sich an denjenigen Formen der Ethik erkennen, welche bei den *Engländern* ausgebildet, durch *Herbart* erneuert und umgestaltet wurden. Es ist jene *Zuschauer-Ethik*, in welcher der ästhetische Gesichtspunkt leitend geworden ist, so daß

die Ethik als ein Teil der Ästhetik formuliert werden konnte. Indem der Grund des Sittlichen, der Autonomie entgegen, in den Zuschauer verlegt wurde, ist schon dadurch die ästhetische Analogie bestimmend geworden. Und so ist es auch unter den ethischen Ideen Herbarts besonders die der *Vollkommenheit*, in welcher der ästhetische Maßstab seine Alleinherrschaft kundtut.

In der Ethik muß Vervollkommnung das herrschende Prinzip sein, *Selbstvervollkommnung*. Darf Vollkommenheit überhaupt im Sittlichen als Norm gelten, als Forderung geboten werden? In der Kunst dagegen gilt nur die *Vollkommenheit*. Wie sehr sie selbst ihre Stufen und Grade für die geschichtliche Betrachtung haben mag, so ist doch eine jede Schöpfung des Genies vollkommen in sich; und in dieser Abgeschlossenheit und isolierten Autarkie und Absolutheit kann sie auch wahrhaft nur genossen und rezeptiv wiedererweckt werden. Im Sittlichen dagegen wird die Vollkommenheit zu einem relativen Maßstab empirischer Kurzsichtigkeit und individueller Äußerlichkeit. Bei jedem Mißtrauen gegen ein systematisches Prinzip rächt dieses sich nach beiden Seiten. Es ist auch keine ästhetische Freiheit, welche bei dieser Mißdeutung des Sittlichen aufleben kann.

Wie sonach die Ethik nicht gefördert, sondern gehemmt wird durch dieses Übergreifen des Ästhetischen in ihr Gebiet, so leidet auch die aktuelle Sittlichkeit darunter, und zwar ebenso sehr die private, wie die öffentliche. Das ist ja am meisten bekannt als allgemeiner Gegenstand des Streites der Meinungen unter allen ästhetischen Tagesfragen: ob die *Kunst souverän* ist, oder ob die Sittlichkeit eine ihr übergeordnete Instanz sei. Wenn freilich die Frage so gestellt wird — und so wird sie tatsächlich immer gestellt —, so läßt es sich nur zu gut verstehen, daß der unerquickliche Streit nicht zu einem verständigen Austrag kommen kann. Die Frage darf aber nicht sein, ob die Kunst der Sittlichkeit untergeordnet wird, sondern nur: ob sie nebengeordnet sein und bleiben muß. Bei dieser Fassung bleibt der systematische Charakter, ebenso der Ästhetik, wie der Ethik, unangetastet,

und daher bleibt ebenso unangetastet die selbständige Eigenart der Kunst, wie die der geschichtlichen Sittlichkeit.

So ist es der systematische Gesichtspunkt der Ästhetik, der auch diese leidige Frage aus der Welt zu schaffen vermag. Ästhetik ist ein Glied des Systems, wie solches auch die Ethik ist. Demgemäß ist und bleibt die Kunst in all ihrem Schaffen ebenso eigenartig und selbständig, wie nicht minder auch die Sittlichkeit. Alle Grenzstreitigkeiten auf diesen Gebieten müssen in ungenauen Bestimmungen der Wurzelgebiete ihren Grund haben. Sie können daher nur in den systematischen Abgrenzungen ihre Klärung finden; sie müssen in diesen aber auch ihre Erledigung finden.

Alles Schein von Bedrohung der Sittlichkeit durch die Kunst kann nur an falschen Mustern hängen, die von einer falschen Ästhetik gedeckt werden. Die Freiheit der Kunst kann der Freiheit der Sittlichkeit nicht widersprechen, wenn anders beider Fundamente systematisch koordiniert sind. Wie aber die sittliche Freiheit in einer Gesetzlichkeit besteht, nämlich in der Selbstgesetzlichkeit, in der Gesetzlichkeit, für welche das Selbst des sittlichen Individuums die ewige Aufgabe der freien Selbstbestimmung bleibt, so muß auch die Freiheit der Kunst, wenn anders sie ein systematisches Fundament hat, mithin in einer Methodik beruhen, welche der Sittlichkeit homogen sein muß, weil sie mit dieser systematisch verbunden ist, so muß auch alle ästhetische Freiheit die Gesetzlichkeit des Genies zur Entwicklung bringen.

Es ist die Aufgabe dieses Buches, diesen Satz zu erweisen. Aber es ist die methodische Voraussetzung, welche im Begriffe des Systems und seiner Glieder liegt, der zufolge wir auf diesen Satz hinsteuern, in dieser Einleitung in das systematische Problem uns einführen wollen. Es ist eine falsche Ethik, welche in einem ästhetischen Prinzip den Grund sich legen will. Und es wird in der Tat der Aufhebung der Moral Vorschub geleistet, wenn man die Ästhetik und die Kunst souverän macht gegenüber der Sittlichkeit, anstatt die Ästhetik systematisch der Ethik beizuordnen.

Zit.

Wird nun aber etwa die Ästhetik und etwa auch die Kunst durch jene Nivellierung gefördert? Man könnte meinen, die Ästhetik wenigstens habe gewonnen, seitdem sie aus den Klammern der kritischen Systematik befreit, und von jenen Dispositionen ungehemmt, der erweiterten Bildung gemäß, ihren Lauf nehmen konnte. Prüfen wir indes genauer, was unter jenem Gewinn, den man für unbestreitbar hält, sachlich zu verstehen sei. Meint man den Gewinn an anschaulichem Inhalt des Kunsturteils und der Lesefrüchte, so ist der Fortschritt freilich unverkennbar. Aber schon wenn man an Humboldt denkt, so wird man bei dem Vergleich mit Hegel bescheidener und kleinmütiger. Die Universalität konnte im höchsten Maße umfassend sein, und dabei in unvergleichbarer Weise von ursprünglicher Schürfkraft, und dennoch kann der systematische Leitbegriff maßgebend bleiben. Man muß eben zwischen dem reichsten Inhalt mit den anziehendsten Beleuchtungen und der Tiefe des methodischen Gehalts einen sichern Unterschied machen. Inhalt kann auch unter einem falschen Ordnungsbegriff zur Sammlung kommen; Gehalt aber kann allein aus der Tiefe einer systematischen Methodik sich aufbauen. Der vielseitigste Inhalt darf nicht derart imponieren, daß der Mangel einer wahrhaften, wissenschaftlichen Methodik darüber verkannt, und in den Hintergrund geschoben wird.

Indem Hegel die Ästhetik zum Organ der Philosophie machte, hat er die Kunst wieder intellektuiert, zu einer Stufe in der Darstellung des Wahren herabgewürdigt. Als eine Stufe in der Darstellung des Absoluten, büßt sie ihre Selbständigkeit ein: Schönheit und Wahrheit sind nunmehr Dasselbe. Und das alte Spiel mit Erscheinung und Schein bei der Idee wird hier, nach der Virtuosität Hegelscher Wortspielerei, am Schönen, als Schein, wiederholt. Denn gegen die Philosophie und ihre Wahrheit bildet die Wahrheit der Kunst nur die Vorstufe des Scheins. Und daher ist es auch nur die Mangelhaftigkeit der unmittelbaren Wirklichkeit, aus der das Schöne der Kunst seine Notwendigkeit empfängt.

Schon diese Begründung, welche dem Stufengange in der Bewegung des absoluten Geistes entspricht, läßt die

Niedrigkeit dieser Ästhetik und dieser Kunstanschauung erkennen. So wird auch für die Geschichte der Kunst diese Konsequenz gezogen: „Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“. Und warum sollte sie das höchste sein müssen? Kann es denn nicht mehrere Arten höchster Bedürfnisse des Geistes geben? Läßt sich die Höhe nur einreihig abmessen?

Man sieht hier deutlich, wie die systematische Beiordnung fehlt und wie dieses Fehlen sich rächt. „Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden, und Gott Vater, Christus und Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen, es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr“. Der Satz ist charakteristisch: weil wir das Knie nicht mehr vor dem Götterbilde beugen, darum soll die Kunst nicht das höchste — auch nicht ein höchstes? — Bedürfnis des Geistes sein. Also die Kniebeugung, mithin der religiöse Kultus soll das Kriterium sein für den Wert der Kunst. Hier verrät sich wiederum der Ursitz der romantischen Befangenheit. Hegel sagt nicht, daß die höhere Stufe, die dritthöchste des absoluten Geistes, die der Philosophie es ist, welche uns von solcher Absolutheit des Kunstwerkes im Götterbilde abwendig macht, sondern der Religion wird dies zugesprochen, als ob diese nicht an Gott Vater, Christus und Maria in verschiedener Nuanzierung des religiösen Gedankens hängen geblieben wäre. Aber selbst wenn er auf die Philosophie provoziert hätte, so würde darum doch die Kunst um ihre Selbständigkeit und die Ästhetik um ihre systematische Eigenart ebenso unersetzlich gebracht worden sein.

Und wie steht es mit der Kunst selbst, wenn sie von der Beiordnung zur Sittlichkeit abgelöst wird? Wird sie wirklich dadurch freier und selbständiger, und zu natürlicher Ausreifung ihrer Eigenart gehoben? Äußerlich betrachtet, könnte es so scheinen. Und wenn man sich an die Schlagworte hält, an die Stichworte im Parteikampf der Zeiten, und an die Vorsichtsmaßregeln, mit denen eine Sittenpolizei die Freiheit der Kunst bevormundet, an die Gewaltmaßregeln, mit denen

die staatlichen Schergen die Urgewalt der Kirchen zu stützen pflegen, dann könnte es freilich so scheinen, als ob die Kunst ihre eigene Sittlichkeit sich schaffen müßte, um nur von jener angeblichen, hergebrachten zweideutigen Sittlichkeit erlöst zu werden. Denn dadurch würde freilich die Sittlichkeit nicht eindeutig, daß sie zugleich in Kirche und Staat aufginge. Darin besteht vielmehr der komplizierte Grund ihrer Zweideutigkeit. Wird nicht jene Sittlichkeit der Staatskirchen geradezu gleichgesetzt mit der Sittlichkeit der Religion, mit derjenigen Sittlichkeit, welche das *F u n d a m e n t d e r R e l i g i o n* bildet? Ist es nun aber nicht grundfalsch und systematisch verkehrt, die Kunst von der Sittlichkeit deshalb abzutrennen, weil sie von dem Staatskirchentum der Religion befreit werden muß? Nicht einmal von der Religion in jedem Sinne wird diese Abtrennung motiviert, wenn sie von der politischen Religion vollzogen werden muß, geschweige von der Sittlichkeit auf ihrem ethischen Grunde.

Wiederum eröffnet sich uns an dieser Stelle der Ausblick auf die Klärung aktueller Probleme, wenn das systematische Recht der Ästhetik begründet werden kann. Weit gefehlt, daß die systematische Koordination die Freiheit und die Selbständigkeit der Kunst gefährden könnte, schafft sie ihr vielmehr den weitesten Spielraum und eine dauernde Sicherung. Wir werden sehen, daß auch historische Urteile über die einzelnen Künstler aus solcher besseren Beleuchtung ihrer Leitgedanken Berichtigung erfahren. Es dürfte nur der Wunsch sein, der den alten *Michelangelo* im traditionellen Sinne gläubig macht; nur der dogmatische Verdacht, der *Perugino* zum Atheisten oder *Goethe* zum Heiden macht. Oder war *Beethoven* etwa ein Heuchler, wenn er bei seinem Platonischen Idealismus, von dem er auch literarische Kenntnis nahm, wie er in seinem Geiste ihm blutsverwandt war, dennoch aber eine Messe schrieb, nicht anders der religiösen Grundstimmung nach als der immerhin protestantisch gläubige *Bach*? Geht man jedoch, um bei *Beethoven* und seiner Messe stehen zu bleiben, der Komposition der einzelnen Gedanken dieses Glaubenswerkes nach, so treten die Spuren der sittlichen Freiheit im



Unterschiede von der dogmatischen Befangenheit deutlich hervor; und so wird die Entwicklung klar, welche zwischen Bach und Beethoven in dieser Kunstgattung sich vollzieht.

Im Grunde geht dieses Vorurteil von der Selbständigkeit der Kunst gegen alle Sittlichkeit auf das alte Wort zurück: *H o m e r* habe den Griechen ihre Götter gegeben. Hier wird der Ursprung der Religion in die Poesie gelegt. Freilich kann es nicht buchstäblich so gemeint sein; denn Götter hat es in Griechenland schon vor *Homer* gegeben. Es können also nur die homerischen Götter sein, die er den Griechen gegeben habe. Damit aber führt sich das Vorurteil selbst zur Aufhebung.

Also sind doch Götter der Gegenstand der Kunst. Also ist es doch Sittlichkeit, die den Inhalt der Kunst bildet, die mit dem Inhalte der Kunst verknüpft ist. Wie *S o k r a t e s* angeklagt wurde, neue Götter den Griechen bringen zu wollen; wie diese Anklage den Ruhm des Sokrates bildet, seine geschichtliche Ehre in der Welt des Geistes, so ist auch das Verdienst, welches *Homer* zugesprochen wird, das Verdienst und die unaufhörliche Aufgabe der Kunst. Nicht die Abschaffung der Götter, das will sagen, der Sittlichkeit, nicht die Losreißung von dem ewigen Fels der Sittlichkeit ist jemals das Ziel und der Weg der echten Kunst; durchaus aber freilich sind es die neuen Götter, ist es die neue Form, die Neugestaltung der Sittlichkeit, welche methodisch die Aufgabe der Kunst in allen ihren Arten ist; der Musik und der Baukunst selbst nicht minder als der Plastik, der Malerei und der Poesie.

Worin aber unterscheidet sich die Gestaltung, die Neugestaltung der Sittlichkeit von der neuen Sittlichkeit, die immer den Schlachtruf bildet? Nur die neue Gestaltung kann Aufgabe der Kunst sein, nicht aber die neue Begründung und Formulierung, geschweige die Annullierung der Sittlichkeit. Selbst die Neuheit schon widerspricht dem Vorurteil der Aufhebung; denn die Neuheit muß immer, als Erneuerung, die alte Form der Sittlichkeit zur

Voraussetzung haben. Diese Voraussetzung darf nicht als aufhebbar gelten. Aber genauer ergibt es sich aus der systematischen Bedingtheit der Kunst in der Ästhetik, daß die Erneuerung nur Neugestaltung sein kann.

Die neue Formulierung, die neue Findung, Begründung und Festsetzung der Sittlichkeit kann niemals Sache der Kunst sein; die Kunst müßte denn in Ethik sich auflösen. Die Sache der Kunst ist überall die Gestaltung von Gedanken, nicht aber etwa deren gedankliche, begriffliche Darstellung. Diese Gestaltung ist das Wesen der Kunst und sie differenziert sich nach der Differenz der Künste. Immer aber muß die Gestaltung neu sein. Dies fordert schon die Kunst des Genies, des ursprünglichen Individuums, das immer von seiner Zeit und deren Tradition, nach dem Begriffe seiner selbst, sich unabhängig machen muß.

Fordert sonach die Kunst durchaus immer die Neuheit, so muß sie auch die neue Gestaltung am Sittlichen vollführen. Voraussetzung aber bleibt, daß das Sittliche, seinem Grundproblem nach, einen gedanklichen Inhalt der Kunst bildet, von dem sie niemals sich losmachen kann. Welche andere Inhalte könnte die Kunst erobern wollen, wenn sie vom Sittlichen sich losreißt? Kann sie sich vom Menschen lösen? Und müßte sie es nicht, wenn das Sittliche ihr fremd werden müßte? Oder ist etwa aus der sogenannten Natur selbst die Beziehung auf das Sittliche auszuschalten, so daß dadurch die Kunst wenigstens der Ethik gegenüber, wiewohl nicht der Logik, freien Spielraum gewänne? Der oberflächlichste Blick schon macht es unverkennbar, daß es auf einem Mißverständnis beruhen muß, wenn man die Kunst von der Sittlichkeit losreißen, oder gar sie ihrer Tendenz und ihren Inhalten nach außerhalb der Sittlichkeit zu stellen müssen glaubt. Welcher Inhalt bliebe ihr dann?

Wir stehen hier, vielmehr wir bewegen uns hier in der Instruktion, in der Entwicklung dieser Instruktion des ästhetischen Problems, als eines systematischen. Die Fragen, die sich von allen Seiten hindrängen, können in dieser Ein-

führung des Problems nicht erschöpfend zur Lösung kommen, sondern nur die präzise Formulierung kann die Aufgabe sein. So darf uns die große Frage des Inhalts, auf die wir hier gestoßen waren, nicht weiter angehen. Und vor allem ist es das Gespenst der Religion, welches überall seine Schatten wirft, wo die Sittlichkeit in Frage kommt. Man ist nun einmal unabwendbar an die Identität gewöhnt, die zwischen Religion und Sittlichkeit durchaus bestehen müsse. Wenn daher die Kunst auf den sachlichen Zusammenhang mit der Sittlichkeit hingewiesen wird, gemäß der methodischen Korrelation der Ästhetik zur Ethik, so vergißt man dieses methodische Schema und versteht jene Hinweisung nur als die auf die Religion. Damit aber entrollt sich die komplizierteste Frage, die überhaupt für die Kunst bestehen möchte.

Denn einerseits steht es außer allem Zweifel, daß es in allen Künsten, bei allen Völkern und zu allen Zeiten die vielleicht auch deshalb so genannte hohe Kunst war, welche das Göttliche in allem Volksglauben sich zum höchsten Vorwurf nahm. Der Schein der Abhängigkeit ist darum doch nur hohler Irrtum. Die Neuheit der Neugestaltung hat uns darüber schon hinweggeholfen. So war es bei Phidias und bei Praxiteles, und so wiederholt es sich bei Lionardo, bei Michelangelo und Raffael. Aber freilich ist die Unabhängigkeit der Neugestaltung durch die Kunst des Genies bedingt. Diese aber ist allein die Kunst. Die Fehler der kleineren Kunstgötter dürfen nicht zur Erklärung herangezogen werden für die Wunder der echten Kunst, die nur von der Vollkraft des Genies zur Erzeugung kommen. Weil es auch Mysterientheater gibt und Passionsspiele, darüber darf man das Drama überhaupt nicht in Schatten stellen. Wenn das griechische Drama den Mythos der Vererbung oder den Konflikt zwischen Gott und Mensch im Prometheus zum typischen Problem der Tragödie macht, so erkennen wir darin vorzugsweise, so haben wir in solchem Werke allein das Verhältnis zwischen dem Drama und der Religion zu erforschen. Es ersteht in der neueren Zeit wieder, im Hamlet und im Faust.

Und genau ebenso gestaltet sich dieses Verhältnis in der alten, wie in der neueren bildenden Kunst. Schon die alte verharret nicht in starrer Befangenheit den Fabelstoffen des Mythos gegenüber; und gerade dadurch bringt sie selbst eben die Neugestaltung der vaterländischen, der einheimischen Religion zu stande. Nicht anders verhält es sich in der christlichen Kunst, in der der Renaissance, wie in der protestantischen. Es ist eine grundsätzlich falsche Ansicht, als ob dogmatische Abhängigkeit, sogenannte gläubige Religiosität die innere Kraft und daher die Vorbedingung dieser Kunst wäre. Wir werden davon eine ganz andere Ansicht zu ermitteln haben, und zwar aus dem systematischen Charakter der Ästhetik heraus. Daher verfolgen wir jetzt die genauere Bestimmung dieses Verhältnisses nicht weiter. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß es in aller Kunst von jeher nicht letztlich auf die dogmatische Form der religiösen Vorstellungen ankommt, sondern vielmehr allein auf den sittlichen Kern, der in den mythischen Hüllen verborgen ist, an dessen Loslösung die Kunst aber selbständig mitarbeitet. xx

Wird sie damit etwa in den Dienst der religiösen Aufklärung gestellt und um ihren Eigenwert gebracht? Diese Frage enthält den Anstoß, den man an der Relation zwischen Kunst und Sittlichkeit nimmt. Ließe sich aber dieser Anstoß nicht beseitigen, so wäre schon das alte Wort ein ästhetischer Frevel, daß Homer den Griechen ihre Götter gegeben habe. Und der bildende Künstler dürfte dann nur Landschaftler sein. Die Landschaft müßte dann aber seelenlos nur etwa eine Art von geographischer Darstellung sein. Es bleibt schlechterdings unverständlich, wie man die natürliche Beziehung zwischen Kunst und Sittlichkeit verleugnen kann.

## 12. Ästhetik und Kunstgeschichte.

Eine neue Frage müssen wir jetzt aufnehmen. Je mehr es sich gezeigt hat, daß die Kunst zu allen Inhalten des Kulturbewußtseins, zur Wissenschaft, wie zur Sittlichkeit, in innigstem, lebendigstem Zusammenhange steht, desto ein-

leuchtender wird die Ansicht, welche seit Jahrzehnten die moderne Zeit beherrscht, und welche in der eifrigsten Pflege der Kunstgeschichte zur Betätigung kommt. Durchdringendes Gemeingut aller Bildung wird es immer mehr, daß alle Geschichte einseitig bleibt, einäugig nach dem Gleichnisworte *Bacon's*, wenn sie nicht, zum mindesten auch, aus dem Gesichtspunkte der Kunst orientiert wird. Was bedeutet für diese Richtung des historischen Sinnes die Geschichte der Wissenschaften und die der Philosophie, gegenüber der Kunstgeschichte? Würde nicht die politische Geschichte durch den beherrschenden Gedanken der Nationalität in Vorzugsehen gehalten, so würde sie vielleicht auch nicht sicher stehen gegenüber dem Vorrang dieses neuen Mittelpunkts der Weltgeschichte. Es liegt uns fern, diesen Gesichtspunkt ausschließen zu wollen, aber seine zentrale Bedeutung bedürfte doch vielleicht einer eigenen Durchleuchtung durch die Ästhetik — welche jedoch bei jenem Überschwang der Kunstgeschichte durch sie vielmehr ersetzt werden soll. Daher müssen wir auch von dieser Seite die Notwendigkeit der systematischen Ästhetik zu begründen suchen.

Zunächst ist hier der Blick auf die frühere Erörterung zurückzulenken, welche vom Problem der Einheit aus den Begriff der Kunst in Anspruch nahm. Es gibt keine Kunstgeschichte, es sei denn auf Grund der Ästhetik. Denn für diese allein und in ihr allein gibt es eine Kunst, die Kunst; die Kunst als Einheit. Die Ästhetik allein, als eine systematische Disziplin der Philosophie, vermag den problematischen Begriff der Einheit zu verwalten und zu rechtfertigen. Außerhalb der Ästhetik und scheinbar unabhängig von ihr gibt es nur Künste, kann es solche nur in ihrer Mannigfaltigkeit geben. Sobald das Problem der Einheit innerhalb der Kunstgattungen selbst entsteht, erwacht der ästhetische Gedanke in seiner unaufhaltsamen Natürlichkeit.

Indessen auch innerhalb der isolierten Kunstgeschichte einer einzelnen Kunst ist das ästhetische Element als ein latenter Faktor zu erkennen.

Die Geschichte muß überall zuvörderst doch wohl den Zusammenhang alles Geschehens zur Entdeckung bringen. Die Vergangenheit selbst darf vielleicht nicht der letzte Sammelbegriff der Zeitmomente bleiben. Wie könnte sich die Historie dem Zusammenhange mit der Gegenwart entreißen, in der der Forscher doch seinen eigenen Pulsschlag fühlt. Und wie dürfte er sich der Projektion auf die Zukunft entziehen, wenn anders sein sittliches Urteil, bei aller strengen und kühlen Ermittlung der Tatbestände, nimmermehr verstummen, nimmermehr erlöschen kann.

Für die Geschichte der Philosophie wird diese ideale Aufhebung der Zeitunterschiede nicht nur unvermeidlich, sondern zur fruchtbaren Quelle einer echten wissenschaftlichen Geschichte der Philosophie aus dem leitenden Gesichtspunkte der Philosophie der Geschichte. Die Fehler Hegels, die er selbst noch rechtfertigte, dürfen nicht vergessen machen, was er trotzdem für das Problem geleistet hat; wie denn die Schüler auf allen Gebieten darauf die siegreiche Probe bestanden haben, nicht am letzten Ende auch in der Ästhetik und in der Kunstgeschichte.

Der Fehler in der Ansicht von der zentralen Bedeutung der Kunstgeschichte läßt sich auch wieder aus dem Fehlen der Einsicht in die systematische Natur der Ästhetik erkennen. Gewiß bildet die Kunst ein Zentrum der Weltgeschichte; aber nur ein Zentrum, nicht das Zentrum. Es kann überhaupt nicht ein eigenes Zentrum geben. Dies würde dem systematischen Begriffe der Philosophie und demgemäß der Kultur widerstreiten. Der systematische Begriff eines geschichtlichen Zentrums dagegen hält die zentrale Bedeutung der Kunstgeschichte aufrecht; benimmt ihr dadurch aber die Illusion, daß sie die Ästhetik ersetzen und überflüssig machen könnte.

Wir hatten als die erste Rücksicht aller Geistesgeschichte die auf eine gleichsam zeitlose Zusammenfassung aller Inhalte betrachtet. Die Zeitunterschiede erscheinen dieser vornehmlichen Universalität gegenüber als technische, als hodegetische Abschnitte und Einteilungen. Die Zusammenhänge sollen wahrlich die Verschiedenheiten nicht aufheben, aber alle

Mannigfaltigkeit und alle Verschiedenheit soll doch einem Zusammenhange zustreben und angehören, in dessen Problem vornehmlich das Problem der Geschichte besteht. So muß es auch in der Kunstgeschichte sein. Die Kunst der Griechen und die Kunst der Renaissance, sie sind gewiß von einander zu unterscheiden in bezug auf ihre Vorwürfe, auf ihre Schöpfungsart, und nicht allein auf ihre Technik. Dennoch aber besteht ein Zusammenhang zwischen dem Statuenwerk der Akropolis und dem der Medicäergräber; ein Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Aphroditentypus und des Satyrtypus mit der Entwicklung des Madonnentypus und dem der Geschlechtsliebe in allen seinen vielfachen Formen.

Die Kunstgeschichte mag noch so gründlich auf die Beschreibung und Beleuchtung des einzelnen Kunstwerks, als eines einzelnen, hauptsächlich eingehen, sie kann es doch nicht vermeiden, sie darf es nicht umgehen, schon in seiner zeitlichen Bedingtheit, im Zusammenhange seiner Schule es zu betrachten. So wird die Isolierung methodisch ausgeschlossen, und in dem zeitgeschichtlichen Zusammenhange wird schon das Hauptmoment der Geschichte, das der Zusammenhang bildet, tatsächlich anerkannt. Aber ist einmal die Isolierung durch die Zeitgeschichte und durch die Schule unterbrochen, so lüftet sich zugleich der Vorhang überhaupt, der die Vereinzelnung der Kunstwerke anschaulich macht. Der Begriff der einzelnen Kunst schon, der der bildenden Kunst, der der Poesie, alle diese Begriffe fordern die Konsequenz, daß es nur eine dieser Kunstarten geben kann in allen Zeiten und bei den Individuen aller Völker.

Und dennoch sind es eben immer Individuen, und müssen es Individuen sein, in denen und durch die die Kunstart aller Zeiten ins Leben tritt. Die Kunst des Genies ist die Kunst des Individuums. So scheint es, als ob die Kunst dem Problem der Geschichte sich prinzipiell entrückte. Denn die Geschichte kennt zwar auch Individuen, und darf und muß sie in ihrer ganzen Vollkraft und Eigenart zur Entdeckung bringen. Aber es geht mit rechten Dingen zu, es wird nicht allein von der Psychologie dirigiert, sondern

vielmehr von der Ethik bestätigt, daß diese Individuen der Weltgeschichte immer zugleich gleichsam Summenbegriffe ihrer Nationen und ihrer Zeitalter sind. Und die Nationen wiederum in aller ihrer Eigenart und die Zeitalter in aller ihrer Ursprünglichkeit sind doch nur wie Wiederholungen des Schöpfungstypus der allgemeinen Weltgeschichte.

Diese Wechselbeziehung zwischen Volk und Individuum bildet schon für den Begriff der Geschichte die größte Schwierigkeit. Alle die gefährlichen Einseitigkeiten, die mit dem Begriffe der nationalen Geschichte aus dem ihr unvermeidlichen Gesichtspunkte der nationalen Heroengeschichte verknüpft sind, sie haben ihren letzten Grund in dieser antinomischen Komplikation. Noch schwieriger aber gestaltet sich diese Antinomie bei der Kunstgeschichte. Denn in ihr ist der Heroenkultus niemals zu dem gefährlichen Aberglauben ausgeartet, den die nationale Eifersucht nährt. Und dann ist nun einmal und bleibt die Kunst im letzten Grunde die des Individuums.

Eine methodische Bestätigung dazu gibt der problematische Begriff des Stils. Wenn die Gesetzlichkeit im letzten Grunde eine geschichtliche für die Kunst wäre, so müßte auch der Stilbegriff ein geschichtlicher sein. So würde es die Analogie mit der politischen Geschichte erfordern. Umgekehrt aber bedeutet der Stil durchaus nur das Gesetz des Individuums; und wo diese reinste Individualität schwach zu werden beginnt, da grenzt der Stil an die Manier an. So ist dasjenige Moment, welches in der Gesetzlichkeit das Allgemeine der Kunst bezeichnen müßte, vielmehr das Allerindividuellste. Und vermag die Kunstgeschichte diese Individualität des Stils, diesen Stilcharakter der Individualität zur sicheren Ermittlung zu bringen, oder auch nur zur genauen Formulierung?

Es ist wahrlich nicht nur die Zeitgeschichte, welche uns deutlich macht, daß diese Aufgabe über die Kunstgeschichte hinausliegt. Wenn *Leonardo* in seiner Individualität nicht zur himmelweiten Unterscheidung von allen, die nicht er selbst sind, gebracht werden kann, von seinen Nachahmern und seinen Schülern, so wird der Begriff der Individualität



für die Kunstgeschichte überhaupt hinfällig. Wenn die Möglichkeit methodisch zulässig erscheint: Lionardo oder ein Nachahmer, so wird das methodische Problem der Individualität damit von der Kunstgeschichte aufgegeben. Denn wenn irgendwo Individualität und Stil in dem ganzen Umfang ihrer beiderseitigen Motive sich decken, so dürfte dies doch nach allgemeiner Annahme bei dem allergrößten, weil universellsten, der Großen der Fall sein. Und dennoch wird auch hier nur die Entscheidung angegriffen, nicht aber die Stellung der Frage und die Einteilung der Möglichkeiten.

Die Kunstgeschichte würde nun aber sogar ihr tieferes Interesse verlieren, nicht nur von der Höhe ihrer Aufgabe herabsinken, wenn sie es bei der Beschreibung der allgemeinen Zusammenhänge bewenden lassen müßte; wenn sie nicht die Auszeichnung der Individuen zugleich als ihre Aufgabe erkennen dürfte. Was hilft uns aber die genaueste Beschreibung eines Bildes und seine lebendigste Einstellung in seine historischen Zusammenhänge; was hilft auch die virtuoseste Fähigkeit der rekonstruktiven Darstellung und Verlebendigung eines Bildes, wenn selbst nur die Problematik des individuellen Stils auf diesem Wege nicht methodisch gesichert wird? Gehört der Scharfblick für die Echtheit somit nicht zum methodischen Apparat der Kunstgeschichte, so muß er anderweit zur Pflege und zur Erziehung kommen.

Man kann vielleicht die Kunsthistoriker aus diesem strengsten Gesichtspunkte unterscheiden. Die einen sind zuverlässige Beschreiber und Beurteiler der historischen, insbesondere der Schulzusammenhänge. Die Anderen aber werden kompetente Richter der Echtheit eines Kunstwerks. Die Echtheit ist nur ein anderer, geschärfter, für die Praxis handlicher Ausdruck für die Individualität. Über die Echtheit entscheidet allein das Kriterium der Individualität. Das schwierigste Problem wird so zum Kriterium. Wie kann man ein Individuum mit Sicherheit erkennen? Wer kennt sich selbst mit unfehlbarer Gewißheit? Die Kunst aber ist Kunst des Individuums, als Kunst des Genies; was allerwärts sonst unmöglich zu sein scheint, bei ihr muß es geleistet werden. Von allen Vorgängern und von allen Nachahmern, wie von

allen Nachfolgern muß das Individuum in seinen Werken zur klaren und sicheren Scheidung gebracht werden. Worauf beruht es, und wie läßt es sich methodisch begründen, daß die Kunstgeschichte diese Kompetenz sich anmaßt, diese Virtuosität sich zur Aufgabe setzt; daß sie sich nicht bei ihrer vornehmlichen Aufgabe bescheidet, die geschichtlichen Zusammenhänge der Kunstwerke und in diesen daher die der Kunstindividuen zu verfolgen und festzustellen; daß sie durchaus auch und im letzten Ziele die Geschichte der Individuen selbst sich zum Problem macht?

Sie glaubt damit, Geschichte zu bleiben. Denn auch das Individuum, als solches, hat ja seine Geschichte, seine individuelle Entwicklung. Und je größer das Individuum ist, desto umfassender wird seine Resorptionskraft gegenüber den Individuen aller Zeiten und aller Werke. So scheint sich die eine Aufgabe mit der andern zu verbinden. Die Völkergeschichte der Kunst wird zum Material für die Kunstgeschichte der Individuen. Wie wird diese Verbindung der beiden antinomischen Aufgaben aber möglich? Die Kongenialität der kunstgeschichtlichen Persönlichkeiten ist doch sicherlich nur ein Ausdruck der Verlegenheit, der das Bedürfnis der Methode verdeckt; der das Problem der Individualität und der Persönlichkeit nur verdoppelt. Die Lösung kann nur methodisch erfolgen; denn die Frage selbst ist eine methodische; in ihr ist die systematische Frage latent.

Das gesuchte Moment, welches in aller Kunstgeschichte immerdar wirksam war und bleiben muß, ist eben unverkennbar in der Ästhetik gelegen, in dem innerlichen Zusammenhange, der zwischen Kunstgeschichte und Ästhetik besteht. Wir haben in „Kants Begründung der Ästhetik“ nachzuweisen gesucht, daß dieser logisch ästhetische Faktor das schöpferische, wiewgleich latente Prinzip bei dem Begründer der modernen Kunstgeschichte, bei Winckelmann ist. Wir werden späterhin darauf zurückkommen müssen. Schon hier aber kann wiederum darauf hingewiesen werden, daß in dieser ästhetischen Immanenz in Winckelmanns Kunstgeschichte das geschichtliche Moment zu erkennen ist für die Entstehung der systematischen Ästhetik. So geht es in der ganzen Geschichte des A p r i o-

ri s m u s. Zuerst setzt Galilei in den Begriffen der Geschwindigkeit und der Beschleunigung das infinitesimale Element in Gebrauch und Wirksamkeit. Darauf erst kommen Leibniz und Newton, um es zu definieren, und in systematischer Methodik es in Beglaubigung zu bringen.

Ebenso ist es bei der Ästhetik zugegangen. Winckelmann selbst zweifelte noch an der Möglichkeit von Prinzipien der Schönheit; aber seine wissenschaftliche Naivität wurzelt in der immanenten Kraft einer prinzipiellen Methodik. Sein Prinzip der Linie und der Zeichnung ist die Frucht dieses immanenten Prinzips, dessen er sich noch nicht bewußt ist. Und nun erst konnte Kant kommen, und ein solches Apriori für das Bewußtsein der Kunst herausmeißeln, wie es durch Winckelmanns paradoxen Trotz, der sich auf die Zeichnung allein steifte, zur fruchtbaren Durchführung bereits in Geltung gekommen war. So ist das ästhetische Motiv der Kunstgeschichte von ihrem klassischen Anfange an eingeboren. Und so bestätigt die Kunstgeschichte nicht nur als ihre Ergänzung, sondern als ihre Begründung selbst für alle Kunst die Ästhetik schon in ihren ersten Anfängen.

### 13. Das Naturgefühl.

Daß die Kunstgeschichte keinen Ersatz für die systematische Ästhetik zu bieten vermag, läßt sich an einem einzelnen ästhetischen Problem, das man eigentlich nicht einmal als ein einzelnes bezeichnen kann, so wichtig und so umfassend ist es, zur zwingenden Einsicht bringen. Nach allgemeiner Annahme ist es nicht ausschließlich die Kunst, die das Objekt der Ästhetik bildet, sondern nicht minder auch die Natur. Auf die Natur aber an und für sich selbst kann die Kunstgeschichte nicht Bezug nehmen; sie kennt nur die Natur, welche in einem Kunstwerke zur Darstellung kommt. Nun soll zwar gar nicht behauptet werden, daß die Natur, als solche, oder genauer, in ihrer anschaulichen Wirklichkeit, das Ursprüngliche der ästhetischen Betrachtung wäre, so daß die Kunst nur eine Ableitung und Abwandlung der Naturanschauung wäre. Vielleicht verhält es sich umgekehrt, so

daß die ästhetische Naturanschauung vielmehr nur eine Übertragung der Kunstschöpfung wäre, und diese somit als das ästhetische Urproblem zu gelten hätte. Wir sind hier noch nicht im Stande, diese Frage zu erörtern, geschweige über sie Bestimmungen zu treffen. Die schwierigsten Fragen drängen sich hier schon hervor; so vor allen die der *N a c h a h m u n g*. Aber man braucht nur die Frage zu stellen, in welchem Sinne die Natur gemeint sei, ob als Ganzes oder als Einzelobjekt, und dieses letztere wiederum, ob isoliert, oder in einer Gruppe vereinigt — so übersieht man sogleich, daß ein Knäuel von Schwierigkeiten in dem scheinbar einfachen Worte Natur enthalten ist.

Auch historisch ist die Natur, als ästhetische Natur, kein gesicherter Problembegriff. Bekanntlich ist von *J a k o b B u r c k h a r d t* die Ansicht ausgesprochen und ziemlich allgemein angenommen worden, daß erst mit *A e n e a s S y l v i u s* das *N a t u r g e f ü h l* aufgekommen sei. Man kann vielleicht die Richtigkeit dieser Ansicht in ihrer buchstäblichen Fassung bezweifeln; denn wie könnte man sonst die Naturschilderungen bei *H o m e r*, in den *C h ö r e n* der Tragiker, und endlich in der *B i b e l* des Alten Bundes verstehen. Aber das Alles wird sich doch auch *B u r c k h a r d t* gesagt haben, und er wird sicherlich auch bedacht haben, wie befremdend diese Ansicht schon vom allgemeinen psychologischen Standpunkte aus ist. Es muß also hier eine Ungenauigkeit in der Fassung des Gedankens vorliegen. Und es wäre eine instruktive Bestätigung der These, welche wir hier durchzuführen suchen, wenn es die Unbestimmtheit im ästhetischen Begriffe wäre, auf der die hier vorliegende Unklarheit beruht.

Nicht das Naturgefühl überhaupt fehlt dem gesamten Altertum und Mittelalter, aber die Unterscheidung des Naturgefühls, als eines *b e s o n d e r n V e r h a l t e n s* des *B e w u ß t s e i n s* zur *N a t u r*, diese charakteristische *S e l b s t e r k e n n t n i s* der ästhetischen Naturanschauung, welche diese von der *N a t u r e r k e n n t n i s* klar und lebendig unterscheidet, diese Abschätzung und Einteilung der verschiedenen Richtungen im Verhalten des Bewußtseins, sie dürfte aller-

dings dem Altertum und auch dem Mittelalter selbst noch fehlen. Es entspricht dem Charakter der Renaissance überhaupt, der sie zu einem Wendepunkt im Kulturbewußtsein der Menschheit macht, daß auch diese Ernüchterung über die Naivität des bisherigen Bewußtseins hereinbricht; und es entspricht wiederum der Macht dieser großen Umwandlung des Geistes, seiner Selbstspiegelung und scheinbaren Verdoppelung, die sich auf allen Gebieten vollzieht, daß diese Erkenntnis mit dem Enthusiasmus ergriffen wird, der das Bewußtsein der Renaissance überhaupt auszeichnet.

Die Natur ist jetzt nicht nur die Natur Galileis und seiner Vorgänger; für Lionardo selbst wird sie ein doppelter Begriff. Aber wengleich die Renaissance aus ihrem Grundproblem des Menschen, des Individuums, des Geistes heraus das Porträt an die Stelle des Heiligenbildes, und das Heiligenbild selbst, wie das Götterbild, im Porträtstil zu fassen strebt, so bleibt der Mensch jetzt doch nicht mehr isoliert, weder als Gott, noch als Geistesheld, sondern die Florentiner Landschaft wird ihm zum Hintergrund gegeben. Das geschieht nicht mehr in der Naivität einer bukolischen Poesie; das ist das Ergebnis der neuen Reflexion, der neuen Zeiterkenntnis, daß die Entdeckung des Menschen nicht zur Volendung kommen kann ohne die Entdeckung der Natur; genauer, ohne die Entdeckung und Festlegung des innerlichen Zusammenhangs, der für die Kunst zwischen Natur und Mensch besteht, und stets von neuem gestaltet werden muß. Es ist somit das Erwachen des selbständigen ästhetischen Bewußtseins, durch welches die Renaissance in ihrer tiefsten Eigenart bestimmbar wird.

Nicht das Naturgefühl überhaupt hat bis dahin gefehlt; aber das Selbstbewußtsein des Menschen und des Künstlers war darüber noch nicht zur klaren Einsicht gekommen, daß es eine aparte und sonderbare Art im Menschen ist, die Natur nicht nur mit dem Erkenntnistriebe, geschweige mit demjenigen, sie zu nutzen und zu beherrschen, anzuschauen, sondern mit einem an sich ganz unverständlichen Behagen, oder gar mit einer nicht minder unverständlichen Sehnsucht, bei der gar kein eigentlicher Gegenstand auswärts

gesucht wird, bei der vielmehr von der Natur nur rückwärts und reflexiv in das eigene Bewußtsein selbst die Einkehr erstrebt wird. Dieses neue Licht, welches dem Bewußtsein aufgeht, bringt im letzten Grunde erst das neue Weltalter der Renaissance herauf.

Man sieht, daß es nur die Einsicht von der Eigenart des ästhetischen Bewußtseins ist, welche als Vorahnung der systematischen Ästhetik im ästhetischen Naturgefühle der Renaissance aufgeht. Wenn nun aber diese systematische Aufgabe der Ästhetik von der Kunstgeschichte übernommen werden könnte, so würde erstlich die Selbsterkenntnis der Renaissance wieder verdunkelt und nivelliert. Dann könnte die Natur, als schöne Natur, zwar auch Problem bleiben, was sie nun einmal schon geworden ist; aber sie würde dieses Problem eigentlich doch nur als Natur im Kunstwerk bilden können. Ein anderes Objekt ist für die Kunstgeschichte nicht vorhanden; es sei denn, daß der Stoff und Vorwurf schon als Objekt gelten könnte. Dann aber ist die Natur vielmehr nur Kunstnatur, und die Naivität der Kunstbetrachtung wiederholt sich von Seiten der Kunst, wie sie bis zur Renaissance der Natur selbst gegenüber bestanden hat. Wenn jetzt die Frage entsteht: wie kann die Natur als schön erscheinen? so lautet die Antwort: warum denn nicht? Ist sie doch sammt und sonders das Gebild der Kunst, und somit ein Gebild des ästhetischen Bewußtseins.

Indessen verrät sich hierin die Einseitigkeit und die Uninteressiertheit des künstlerischen Sinnes an der Gesamtheit der Kulturinteressen und an der notwendigen Unterscheidung der Eigenart in ihren Grundrichtungen; mit einem Worte: es verrät sich in dieser Antwort das Fehlen der Einsicht an der grundlegenden Bedeutung der Systematik für das Bewußtsein der Kultur und für die Harmonie der Werte der Kultur.

Zu allernächst freilich wird bei dieser unsystematischen Aufnahme der Natur in die Kunstgeschichte die wissenschaftliche Naturerkenntnis geschädigt, welche doch der Kunst selbst unentbehrlich und unersetzlich ist. Wir werden noch

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 mitzuberücksichtigen, 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.