



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

Viertes Kapitel. Der Aufbau des Bewusstseins

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

Viertes Kapitel.

Der Aufbau des Bewußtseins.

Wenn wir demnach mit der Temperatur den Aufbau des Bewußtseins beginnen, so zielen wir dabei schon auf die beiden Arten des Inhalts ab, auf die das Bewußtsein sich erstreckt: auf die Natur und auf das Ich. Wir müssen nun aber an der Temperatur den kritischen Anfang ansetzen. Die Temperaturempfindung setzt den Reiz voraus, auf den sie die Antwort ist. Es muss daher ein Ursprung des Bewußtseins für diese Empfindung vorausgesetzt werden. Die „notwendigen Vorbegriffe“ enthalten diese Weisung für das Nervensystem. Dieses hat eine eigene Temperatur in seiner vitalen Tätigkeit des Stoffwechsels. Analog derselben ist mithin auch ein Ursprung im Bewußtsein der Temperatur anzunehmen.

Wie ist dieser Ursprung zu bezeichnen, da die Empfindung ausgeschlossen ist? Die Frage wird nicht im Sinne der Bewußtheit gestellt, sondern in der Richtung auf die Erzeugung des Bewußtseins. Bewußtsein setzt freilich den Inhalt voraus. Aber der Ursprung des Bewußtseins darf nicht selbst schon Inhalt sein, sondern auch nur Ursprung des Inhalts. Gehalt mag ihm beiwohnen, daher etwa auch Lust und Unlust, aber Gehalt ist nicht Inhalt. Der Gehalt besteht in dem Gehaben des Bewußtseins als Stattfinden, als Verharren in sich selbst, in der Bewegung, in welcher dieses Gehaben, dieses Stattfinden besteht. Der Urtätigkeit des Nervensystems selbst soll diese Urtätigkeit im Bewußtsein analog sein. Und dazu eignet sich die Temperatur besonders; denn sie bezieht sich unmittelbar auf den Zusammenhang mit der umgebenden Natur. In diesem latenten Zusammenhange ist daher auch die

Urform des Inhalts in der Urform des Bewußtseins anzusprechen.

Und die ganze Doppelheit des Inhalts kommt hier sogleich zum Vorschein. Wie die Umwelt vorausgesetzt wird, so wird die eigene Welt des Innern durch das Bewußtsein der Temperatur zugrunde gelegt. Es ist nicht zunächst der Inhalt des Äußern, der hiermit gesetzt wird, sondern vielmehr ausdrücklich zunächst das Innere selbst. Daher kommen auch Lust und Unlust hier schon zur Anlage, wenngleich auch nur in der Urform der Regung. Wie soll man nun diese Urform benennen?

1. Das Fühlen.

Schon in unseren ersten Arbeiten zur Psychologie, in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, haben wir den Terminus gewählt, den wir fortan beibehalten, und auch in der Ethik des reinen Willens begründet haben. Wir nennen diese Urform des Bewußtseins Fühlen.

Das Fühlen ist die Disposition des Bewußtseins, als solches, die zum Inhalt, wie die zum Innern. Der Inhalt selbst darf im Fühlen noch nicht vollzogen, sondern nur angelegt sein, wie etwa in Lust und Unlust, die nur hinsichtlich des Innern die Richtung auf den Inhalt bezeichnen. Da nun aber dieser Ursprung an der Temperatur angenommen wird, so ist das Fühlen das Fühlen der Temperatur, Die Temperatur aber ist eine Urform in der Bewegung des Nervensystems und des Organismus. So ist also das Fühlen der Temperatur die Urform des Bewußtseins, als Bewegung. Die Bewegung wird im Fühlen der Temperatur zur Urform des Bewußtseins.

Damit ist zuvörderst das Vorurteil zurückgeschlagen, daß nur die Empfindung das Erste des Bewußtseins sein könne, und daß, wenn Empfindung Bewegung sei, auch die Bewegung nur als Empfindung das Erste sein könne. Die Bewegung ist Fühlen. Das ist das Erste. Und damit wird auch für das Innere, sowie weiterhin für das Kunstgefühl sogleich ein anderer Ausgang eingeführt.

Wenn die Kunst nur auf Empfindung beruhte, so müßte sie Nachahmung sein, und sie wäre dann nur, wie *Croce* die Formulierung nicht scheut: „Ausdruck des Eindrucks“. Sofern wir sie dagegen als Gefühl suchen, suchen wir sie *zuvörderst als Ausdruck*, als Entfaltung, als Enthüllung und Gestaltung des *Innern*. In diese Tragweite hinaus trifft die Urform des Fühlens bereits Vorsorge. Nicht Empfindung, sondern Fühlen ist das Erste. Und alle Entwicklung, nach allen Seiten des Bewußtseins hin, muß in dieser Urform die Anlage haben.

Wiederum bemerken wir, wie das Fühlen der Temperatur auch die Bewegung als Urform des Bewußtseins ansetzt. Und wie die reine Bewegung für die Physik reine Erzeugung ist, in analoger Weise bestimmt sie sich auch im Fühlen. Dieses ist freilich an und für sich ein bloßes Gehaben, aber dieses Gehaben entspricht ja den *Eigenbewegungen des Nervensystems*: mithin muß es ein Analogon zu diesen Bewegungen in sich selbst auch bedeuten.

Im Fühlen arbeitet sich der bloße Gehalt des Gehabens zu der Urform des Inhalts empor.

Es bildet sich hier eine Analogie zur reinen Erzeugung. Was ist diese erste Form des Inhalts, die sich aus dem Fühlen an den Tag ringt? Das ist eben die Bewegung. In ihr schafft sich das Fühlen seinen ersten Inhalt, die bloße Anlage zum Inhalt. In ihr entwickelt sich, vollzieht sich das Fühlen als Bewußtsein. Der Doppelsinn des Inhalts, das Äußere und das Innere, stellt sich in aller Deutlichkeit sogleich an der Bewegung dar. Sie schafft das Äußere, und sie schafft auch das Innere. Sie ist die Urform des Äußern, und ebenso auch die Urform des Innern.

So erzeugt das Fühlen das Bewußtsein, als Bewegung. So erzeugt das Fühlen auch die Bewegung, als Bewußtsein. Und der zweite Satz ist besonders für die Ästhetik ebenso grundlegend, wie der erste dies für die Logik ist. Wenn alle Kunsttätigkeit in Bewegungen sich vollziehen muß, so sind diese an sich Betätigungen des Bewußtseins. Bewegung waltet in allen Lebensgrundlagen des Bewußtseins, wie in der

Atmung, so im Wachstum. Die Bewegung qualifiziert sich zur automatischen, zur Triebbewegung, zur Reflexbewegung, und sie geht endlich in die Willenshandlung ein.

Wir kennen schon von der Ethik des reinen Willens her die Frage: Wie kann diese Bewegung erzeugbar werden? Sie wird nicht gestellt im Sinne der Bewußtheit, sondern für die reine Erzeugung des Bewußtseins. Wie kann diese Bewegung als reine Erzeugung gedacht werden? Es genügt daher hierfür die Antwort nicht: sie rührt vom motorischen Zentrum her. Damit wird die Frage nur zurückgeschoben. Was nützt die Unterscheidung zwischen dem sensibeln und dem motorischen Zentrum, wenngleich sie anatomisch begründet sein mag; sofern sie auf den Ursprung der Bewegung gerichtet wird?

Beim sensibeln Zentrum beruhigt man sich doch nicht schlechthin für die Entstehung des Bewußtseins, sofern man nicht den Materialismus schlechthin annimmt, bei dem Begriffe des Zentrums, sondern man betrachtet dies nur als die negative, materielle Vorbedingung. Aber nun erst beginnt das Ressort des Bewußtseins, zu dem das sensible Zentrum nur hinzuleiten hat. Ebenso darf auch das motorische Zentrum nichts mehr zu bedeuten haben als diese Vorbedingung für die Aufnahme der Anregung zur Bewegung. Die Innervation kann nicht als die erste Anregung gelten; sonst müsste die Aufnahme der Reizbewegung im sensibeln Zentrum als die letzte gelten. Mithin kann das motorische Zentrum nicht den Ursprung des Bewußtseins der Bewegung zu vertreten haben. Als Bewußtsein kann die Bewegung ihren Ursprung nur im Bewußtsein selbst haben. Nur vom Bewußtsein aus kann die Bewegung auf das motorische Zentrum übergeleitet werden.

So bewährt sich am Fühlen der Temperatur die Bewegung als Urform des Bewußtseins. Die Bewegung wird an ihr als Erzeugung der Bewegung bestätigt. Und an der Erzeugung der Bewegung bewährt sich die Erzeugung des Bewußtseins im Fühlen.

Bewußtsein ist Bewußtsein des Inhalts. Bewegung, *als Bewußtsein erkannt, läßt die Bewegung als ersten Inhalt des Bewußtseins erscheinen, als Erzeugung des Inhalts; denn Bewußtsein ist Erzeugung des Inhalts. Bewegung ist der erste Inhalt, weil er der reine Inhalt ist; der keinen Inhalt zur eigenen Voraussetzung hat, sondern nur die Disposition zum Inhalt, welche das Fühlen bildet. Freilich ist die Eigentemperatur des Nervensystems und demgemäß das Fühlen von dem Zusammenhange mit der umgebenden Natur abhängig, aber die notwendigen Vorbegriffe enthalten die Anweisung, von diesem Zusammenhange abzusehen, um in den eigenen Bewegungen der Nerven eine Grundlage zu gewinnen für die Analogieform des Fühlens.

Diese Anlage zum Inhalt ist indessen noch nicht ein eigentlicher Inhalt. Wie er für das Innere nur ein Gehaben bedeutet, so für den äußern Inhalt nur eine Aktivität, aber nicht einen Erfolg, einen Ertrag derselben. Im Fühlen, zumal in seinem sich Emporringen zur Bewegung geht ein Hinstreben zum Inhalt vor sich, ein sich Entfalten, sich Erleben als Inhalt. All dies ist aber noch nicht der Inhalt selbst.

Ehe wir jedoch den eigentlichen Inhalt gewinnen können, müssen wir hier schon fragen: Was wird aus diesem Fühlen, wenn es sich zur Bewegung qualifiziert, und den ersten Ansatz zum Inhalt in ihr vollzogen hat? Wir dürfen doch diese Qualifikation des Bewußtseins, als Bewegung, mit Rücksicht auf die Erzeugung des Inhalts annehmen. Dies widerspricht nicht dem Gedanken, von dem wir ausgehen, daß das Bewußtsein Bewegung und daß die Bewegung Bewußtsein sei. Das Bewußtsein ist zu allererst aber Fühlen. Bewegung dagegen geht nach Außen. Aber sie geht eben von Innen aus, vom Fühlen.

So ist nur in der Qualifikation des ersten Inhalts die Bewegung vom Bewußtsein selbst zu unterscheiden; und nur in diesem Sinne stellen wir die Frage: Was wird aus dem Fühlen, wenn es sich als Bewegung qualifiziert hat? Die Frage geht nicht sowohl auf das Fühlen, als vielmehr auf die Bewegung: was wird aus der Bewegung, wenn sie als Anlage zum Inhalt des Bewußtseins im Fühlen sich qualifiziert hat?

Man könnte die Antwort versuchen: Diese erste Anlage des Inhalts, welche die Bewegung bildet, bleibt bestehen. Diese Antwort enthielte jedoch einen Irrtum. Sie würde das Bewußtsein in seiner Erzeugung zugleich zur Auflösung bringen. Denn das Verharren dieses Ansatzes würde ja den Ansatz selbst vernichten, weil der eigentliche Inhalt doch eine Veränderung zur Voraussetzung haben muß. Diese aber kann nur von auswärts erfolgen. Wir fragen hier aber danach, was aus der Urform der Bewegung, sofern sie im Fühlen gelegen ist, nach dieser Qualifikation als Bewegung wird?

Die Antwort kann nur darin gefunden werden, daß die Qualifikation als solche wieder aufgehoben wird, und der Urstand des Bewußtseins als Fühlen lediglich mit Rücksicht auf die Bildung des Innern gedacht wird. Denn die Bewegung entspricht schon der Rücksicht auf die Außenwelt. Ohne diese Unterscheidung wird die Unterscheidung zwischen Bewußtsein und Bewegung überhaupt, und so auch zwischen Fühlen und Bewegung gegenstandslos. Die Frage erledigt sich also durch die Durchführung der Ansicht, daß das Fühlen in jeder Hinsicht, auf das Äußere, wie auf das Innere, die Urform des Bewußtseins ist, und daß sie, als solche, beständig bleiben muß: niemals aufgehoben werden kann.

Diese Bestimmung über den notwendigen Fortbestand des Fühlens enthält nun aber eine große Schwierigkeit. Wenn man das Fühlen nur subjektiv nimmt, nur in der Richtung von Lust und Unlust, so läßt sich diese Bestimmung wohl verstehen. Das bloße Stattfinden und Gehaben darf nicht aufhören und nicht abgebrochen werden; sonst würde die Anlage zum Bewußtsein vernichtet. Anders aber liegt die Sache doch mit Rücksicht auf die Bewegung, als die erste Anlage zum Inhalt. Wir hatten soeben gefragt, was aus dieser ersten Anlage werde, wenn sie sich vollzogen hat. Und wir hatten antworten zu müssen geglaubt, daß die Qualifikation sich wieder in das unqualifizierte Fühlen zurückbilden müsse. Das ist an sich eine Schwierigkeit, welche in dieser Unterscheidung nicht zu umgehen ist. Sie darf aber daran nichts ändern, daß der Ansatz zum Inhalt noch

nicht Inhalt ist, aber Inhalt werden muß und werden kann. Bevor er aber dies wird, bevor die Inhaltsbildung in Vollzug tritt, muß er als Fühlen seinen Urstand zurückgewinnen.

Welchen Inhalt hat er dann, wenn von der Qualifikation als Bewegung abgesehen wird? Dann bleibt offenbar nur die *Anlage zum Innern* übrig. Darin aber scheint sich die Ansicht wieder zu bestätigen, daß Lust und Unlust dennoch eine Art von Inhalt seien, da es ja andern Inhalt jetzt nicht geben soll, ohne allen Inhalt überhaupt aber das Fühlen doch nicht gedacht werden kann. Wir werden sehen, daß diese Schwierigkeit nicht nur eine Verlegenheit bildet, sondern daß wir zu versuchen haben, ob sie uns nicht für die Bestimmung des ästhetischen Gefühls von Nutzen werden kann. Wir bleiben jetzt aber noch bei dem Anfang.

Wenn die Bewegung Ansatz zum Inhalt sein soll, so entsteht eine andere Schwierigkeit für die Erledigung der Frage: was wird aus der Qualifikation des Fühlens in der Bewegung? Die Schwierigkeit liegt in dem *Begriffe des Inhalts des Bewußtseins*. Ein Inhalt setzt einen Bestand voraus. Wie kann das Bewußtsein aber Bestand haben? Nur ein Ding hat Bestand. Das Bewußtsein ist kein Ding, sondern nur ein Vorgang, und als solcher zwar nicht nur ein Geschehen und Stattfinden, sondern auch eine Erzeugung. Immer weist die Methodik des reinen Bewußtseins nur auf eine Tätigkeit, nicht auf ein Ding für das Bewußtsein hin.

Daraus ergibt sich aber, daß auch der Ansatz zum Inhalt, den die Bewegung bildet, für das Bewußtsein nur den Vorgang der Erzeugung bedeuten kann, keineswegs aber darf sich darauf die Meinung stützen, als ob in solchem Ansatz des Inhalts das Bewußtsein sich dinghaft stabilisierte, und solcherart etwa eine angebliche Substantialität anzunehmen vermöchte. Hiergegen soll uns die Unterscheidung schützen, welche an Bewegung und Bewußtsein im Fühlen gemacht wurde. Diese Unterscheidung bezieht sich nur auf Rücksichten in bezug auf den Doppelsinn des Inhalts; sie bedeutet nur eine Abstraktion am Fühlen, am Bewußtsein. Und nun soll uns diese Unterscheidung jetzt bei der vorliegenden Frage zur Klärung verhelfen.

Die Unterscheidung vom eigentlichen Inhalt, auch in seinem Ansätze, ist besonders nötig mit Rücksicht auf die Bestimmung des ästhetischen Gefühls. Und gemäß der systematischen Bestimmung desselben wird daher auch bei den ersten Stufen des Bewußtseins ein Ansatz zum Gefühl erforderlich sein. Solcher Ansatz entspricht dem allgemeinen Sprachgebrauch, demzufolge auch ein sinnliches Gefühl angenommen wird, weil man die Unterscheidung zwischen dem objektiven Inhalt und dem subjektiven Innern nicht aufgeben kann. Dem Zwange dieses Gedankens entspricht die Annahme von Lust und Unlust als Gefühl. Es wäre ein Fehler in der Anwendung der Methodik, wenn wir den Aufbau des Bewußtseins nur nach der objektiven Seite versuchen wollten, und nicht ebenso nach der subjektiven.

Das vorliegende Problem schützt uns vor diesem Fehler. Wir sollen das ästhetische Bewußtsein als ästhetisches Gefühl erzeugen. Der Terminus des Gefühls muß eine Gemeinsamkeit der Beziehungen voraussetzen zwischen dem ästhetischen Gefühle und dem Grundgefühl von Lust und Unlust. Diese Voraussetzung kann dadurch nicht erschüttert werden, daß Lust und Unlust mit bedenklichen Fehlerquellen behaftet sind. Das ästhetische Gefühl ist immerhin Gefühl. Und so führt auf das ästhetische Gefühl auch die Frage hin: was wird aus dem Fühlen, wenn seine Qualifikation als Bewegung wieder zurückgenommen wird, so daß es wieder nur für den Aufbau des Innern gedacht wird? Das isolierte Fühlen weist dann auf das problematische Gefühl hin.

Wir haben es so ausgedrückt, daß die Qualifikation der Bewegung aufgehoben wird, so daß die Disposition des Fühlens ohne den Ansatz zum Inhalt isoliert bleibt. Indessen ist ja diese ganze Unterscheidung nur eine Abstraktion, um den Inhalt zur Erzeugung zu bringen. Im Grunde aber ist ja das Fühlen, als Analogon zu den Eigenbewegungen des Nervensystems, an sich schon Bewegung. Man kann daher eigentlich nicht fragen: was wird aus der Bewegung, wenn das Fühlen sich als Bewegung qualifiziert hat? Diese Quali-

fikation ist nur eine Abstraktion. Das Fühlen selbst ist schon Bewegung. Insofern das Fühlen der Ursprung des Bewußtseins ist, ist es eo ipso der Ursprung der Bewegung; denn Bewußtsein ist Bewegung.

2. Das Bewegungsgefühl.

Daraus folgt nun aber, daß diese beiden Abstraktionen, Fühlen und Bewegung, ihre Korrelation aufrecht erhalten müssen. Der Aufbau des Bewußtseins beginnt mit dem Fühlen, und geht zur Qualifikation des Fühlens als Bewegung über. Wenn nun aber der Aufbau fortgeführt werden soll, so muß auch rückwärts diese Korrelation in Kraft treten. Damit wird das Fühlen ein Annex zur Bewegung, zu der Bewußtseinsstufe der Bewegung.

Aber als dieser Annex ist der Terminus des Fühlens zu verändern. Denn er bedeutet ja nur den Ursprung des Bewußtseins, hier aber wird er als Annex gedacht, also als ein Nachtrag, ein Nachklang. Daher wird es notwendig, diese Veränderung durch einen besondern Terminus zu bezeichnen, der den Zusammenhang zwischen Bewegung und Fühlen kennzeichnet, und zwar die rückwärts gewendete Korrelation, die Bedeutung des Annex.

Dieser Verbindung entspricht das Bewegungsgefühl.

Hier tritt uns nun das Gefühl entgegen, im Unterschiede von der Reinheit, in der wir seine systematische Bedeutung zu ermitteln suchen. Dieses Gefühl, wie es hier auftritt, ist nicht bloß nicht als rein zu denken; sondern nicht einmal als isoliert. Es hat keine Selbständigkeit des Bewußtseins; es bezeichnet eine Verbindung; es ist schlechthin nur Relativität. Als eine solche Relativitätsstufe des Bewußtseins ist das Bewegungsgefühl auszuzeichnen. Diese Relativität ist notwendig; denn die Abstraktion der Bewegung fordert den Zusammenhang mit der des Fühlens.

Diese ist zwar zunächst die allgemeine Disposition des Ursprungs. Aber das Problem des Bewußtseins fordert

es, daß der Ursprung für jede Stufe des Bewußtseins in Kraft bleibt. Er kann nicht bloß nachwirken; denn das Bewußtsein ist kein Ding, auf das eine Nachwirkung ausgeübt werden könnte; sein Bestand ist immer nur als ein *Bestehen*, und dieses nur als ein *Entstehen* zu denken; das Entstehen aber fordert ununterbrochen den Ursprung. Wir werden dies immerfort für den Aufbau des Bewußtseins zu beachten haben. Jetzt hat sich diese Einsicht geltend zu machen für die *Relativität des Bewegungsgeföhls*. In diese Relativität mußte sich der Ursprung des Fühlens unaufhörlich verwandeln, nicht nur, was wir zuvor bedachten, weil die Abstraktion der Bewegung in die Abstraktion des Fühlens zurückgehen muß, sondern auch deshalb, weil das Fühlen niemals aufhören darf, wenn anders andere Qualifikationen des Bewußtseins erzeugbar werden sollen. So wird schon aus diesem Grunde die Relativität des Bewegungsgeföhls nicht nur unvermeidlich, sondern auch positiv notwendig.

Wir dürfen zugleich nun aber auch die sachliche Bedeutung dieser Relativitätsstufe bedenken, für den Aufbau des Bewußtseins und insbesondere auch für das ästhetische Gefühl.

Wir sind von der systematischen Methodik darauf hingewendet, das ästhetische Gefühl vom sogenannten sinnlichen Geföhle zu unterscheiden. Indessen werden wir nicht darauf ausgehen, das ästhetische Gefühl von Lust und Unlust, von allem Wohlgefühl und allem Wehgefühl gänzlich zu entleeren. In diesem Sinne ist die Reinheit keineswegs zu verstehen, wengleich freilich das ästhetische Gefühl durchaus nicht das *Glücksgeföhle* als seinen wesentlichen Bestandteil enthalten darf, wie dies bei den neueren Versuchen, die Ästhetik auf *Einfühlung* zu begründen, darauf schließlich hinauskommt.

Indessen die Unterscheidung ist nicht Scheidung. Ein Element des ästhetischen Geföhls darf das relative Gefühl durchaus bleiben; aber eben als relatives; das will sagen, als *Annex* zu einer *Inhaltsstufe* des Bewußtseins. Diesen Sinn gewinnt die Relativität.

Das relative Gefühl ist selbst nicht Inhalt, sondern nur Annex zu einer Inhaltsstufe. Und seine erste Erscheinungsform, als Bewegungsgefühl, ist Relativität zum ersten Ansatz des Inhalts. Aber wie dieser Ansatz die erste Qualifikation des Bewußtseins ist, so ist auch diese erste Relativität eine Stufe des Ursprungs, eine Verwandlung des allgemeinen Ursprungs in seine Fortwirkung, die für jede neue Stufe des Bewußtseins erhalten bleiben muß, damit neuer Inhalt entstehen kann.

Jetzt aber war es nur um den Ansatz zum Inhalt zu tun, und, nachdem er bestimmt war, um seine Wiedervereinigung mit dem Ursprung schlechthin, ohne weitere Qualifikation. Doch bildet die Relativität selbst wieder eine Art von Qualifikation. Das ist die Illusion des Inhalts, die im Gefühl, im bloßen Gehaben, in Lust und Unlust nun einmal liegt. Wir erkennen jetzt schon den Grund des Irrtums auch positiv. Der Schein des Inhalts, der für das relative Gefühl besteht, rührt von dem Inhalt oder von dem Ansatz zum Inhalt her, zu dem er das Annex ist. Dieses Annex, diese Relativität ist notwendig, aber darum noch nicht an sich ein Inhalt. Das Wohlgefühl ist eine notwendige Relativität, aber kein selbständiger Inhalt. Im Bewegungsgeföhle liegt in der Bewegung der Ansatz zum Inhalt.

Das ist der Sinn der *Betonung*, wie sie jetzt allgemein angenommen wird. Wir können sie schon für die Bewegung annehmen, da wir ja schon Klarheit darüber gewonnen haben, daß es sich nur um die *Verteilung von Abstraktionen* handelt. Der Irrtum wird aber besser ausgeschlossen durch die sprachliche Bezeichnung der Relativität, bei welcher das Gefühl zugleich als eine *Relativitätsstufe* gekennzeichnet wird. Diese Relativität des Geföhls mag auch ein Bestandteil sein im *ästhetischen Geföhle*; aber ein bestimmender kann sie nicht sein; geschweige daß sie mit dem *ästhetischen Geföhle* gleichgesetzt werden dürfte.

Wir lassen nun aber diese Bedeutung des *Annex* im Begriffe des relativen Geföhls auf sich beruhen, und gehen weiter in der Bestimmung des *Inhalts*. Die Bewegung

bildet nur den Ansatz zum Inhalt. Der eigentliche Inhalt entsteht erst mit der E m p f i n d u n g.

3. Die E m p f i n d u n g.

Wie entsteht die Empfindung? Die Frage geht nicht auf die Bewußtheit; sie bedeutet: wie ist die Empfindung, als Stufe des Bewußtseins, erzeugt worden? Diese Erzeugung ist an sich eine Sache der Logik, nicht nur weil die Erzeugung von ihrer Methodik abhängt, sondern auch, weil nur die Logik das Problem der Empfindung aufstellen kann. Innerhalb der Erzeugungsweisen der reinen Erkenntnis, und zwar innerhalb der methodischen Stufen der Forschung, taucht die Empfindung auf mit dem Anspruch einer Urteilsart, weil die Urteilsart der Wirklichkeit den Anspruch der Empfindung anzeigt. Das schwierigste Problem entsteht damit für die Logik.

Unter allen Besitztiteln der Erkenntnis bildet die Empfindung den kompliziertesten, dessen Rechtfertigung den ganzen sachlichen Apparat der reinen Erkenntnis voraussetzt. An der Empfindung sollte man es einsehen lernen, daß die Psychologie keine Selbständigkeit haben kann, es sei denn eine systematische; daß sie daher nicht selbständig anfangen kann. Denn schon ihr erster Begriff, der der Empfindung, bleibt erschlichen, wenn sie nicht von der Logik seine Rechtfertigung, wenn sie nicht von ihr schon seine Begriffsbestimmung entnimmt.

Die Empfindung enthält, ihrer logischen Bedeutung gemäß, den Hinweis auf die Wirklichkeit in sich; mithin beginnt in ihr die Erzeugung des eigentlichen Inhalts.

Die Erzeugung des Inhalts hat aber schon in der Bewegung, als dem Ansatz zum Inhalt, ihren Anfang genommen. Die Erzeugung der Empfindung muß daher auf ihren Ursprung im Fühlen und in dessen Qualifikation, als Bewegung, zurückgehen. Wir dürfen jetzt diese beiden Abstraktionen zusammenfassen. Die Erzeugung der Empfindung muß auf das

Bewegungsgefühl zurückgehen. Wie kommt nun aber der Fortschritt heraus bei diesem Rückschritt?

Der Ansatz zum Inhalt wurde gefunden durch eine Unterscheidung der Abstraktionen Bewußtsein und Bewegung am Fühlen. Diese Unterscheidung vollzog sich in der Korrelation. Unterscheidung hat sich somit als das erste Mittel erwiesen, den Weg zum Inhalt anzusetzen. Unterscheidung ist auch fernerhin als Mittel im Aufbau des Bewußtseins anzuwenden. Denn Unterscheidung ist das Mittel zur Ausbildung neuer Abstraktionen. Und nur in solchen Abstraktionen kann der Aufbau des Bewußtseins versucht werden. Unterscheidung ist aber schon deshalb das erforderliche Mittel, weil jede neue Stufe doch immer auf einer Unterscheidung von dem Ursprung des Fühlens beruht, welches Fühlen als Ursprung in den Relativitätsannexen der vorhergehenden Stufen erhalten bleiben muß. Dies ist der positive Sinn des relativen Gefühls.

Im Unterschiede von der Bewegung bezeichnet nun die Empfindung den Anfang des eigentlichen Inhalts. Und wir befinden uns im Einvernehmen mit der alten griechischen, in der modernen physiologischen Psychologie wieder erneuerten Ansicht, nach der alle Empfindung Entwicklung aus der Tastempfindung ist. Die Tastempfindung aber ist Bewegung auf den Tastflächen. Dies haben wir schon auch nach seiner Bedeutung für die Entstehung der Ästhetik betrachtet.

Das Empfindungsgefühl bildet nun aber für diese Entwicklung der spezifischen Empfindung eine Vermittlung, welche sonst entbehrt werden müßte; welche freilich der Sensualismus nicht vermißt. Wie kann die Empfindung aus der Bewegung entstehen, welche selbst als Empfindung, nicht als Fühlen gedacht wird? Wie kann eine Empfindung aus einer andern von gleicher Art entstehen? Und wie kann gar eine Empfindung aus einer andern Art von Empfindung entstehen? Diese Fragen werden zurückgedrängt, oder sie treten gar nicht hervor, weil die Empfindung, in Analogie zu ihrem materiellen

Substrate selbst als ein isoliertes Ding illusorisch gedacht wird, und weil zwischen diesen Dingen, diesen dinghaften Gebilden des Bewußtseins das Bewußtsein selbst als ein agierender Faktor mitgedacht wird. So nachhaltig bleibt die mythologische Vorstellung von der Seele, die an ihrem Webstuhl arbeitet, und in selbständigen Akten der freien Überschau ihre Gebilde abteilt, wie sie als selbständige Gebilde sie zur Schöpfung bringt. Wenn diese Art von Neubildung des Bewußtseins schon dem Begriffe der Entwicklung widerspricht, so um so mehr der Methodik der Erzeugung. Daher kann die Empfindung nicht entstehen aus einer andern Empfindung. Sie würde damit neu entstehen.

Die Empfindung entsteht aus den Bewegungsgefühlen. Dieses ist die Voraussetzung für die Möglichkeit des Entstehens einer neuen Stufe des Bewußtseins in der Empfindung. Die neue Stufe darf nur ihrer begrifflichen Bedeutung gemäß eine neue sein. Für den Aufbau des Bewußtseins vermittelt der Erzeugung darf die Neuheit den Zusammenhang mit dem Ursprung des Bewußtseins, der für jede neue Stufe in Kraft bleiben muß, nicht aufheben. Durch das Bewegungsgefühl wird dieser Zusammenhang hergestellt und festgehalten. So wird die Empfindung eine neue Stufe des Bewußtseins auf dem methodischen Grunde der Erzeugung. Und jetzt darf sie den Inhalt vertreten, den sie ankündigt, und den sie als logischen Anspruch zu vertreten hat. Jetzt entspricht dieser logischen Vertretung auch ihre psychologische Definition. Das Bewegungsgefühl ist die notwendige und zulängliche Vorstufe für die Empfindung.

Zulänglich freilich nur als Vorstufe. Die Stufe selbst beruht noch auf einer andern positiven Voraussetzung. Die logische Bedeutung der Empfindung ist der Hinweis auf den Inhalt der Wirklichkeit. Diesem Schwergewicht muß auch die psychologische Bestimmung gerecht werden. So wird die Empfindung zur spezifischen Sinnesempfindung, gemäß den sinnlichen Qualitäten, die an dem physikalischen Körper physiologisch unterscheidbar werden.

Diese Abstraktion des Inhalts an der Empfindung muß nun aber ebenso wieder mit dem Ursprung des Fühlens vereinbart werden, wie wir an der Bewegung dies zu leisten hatten. Wenn eine Art von Empfindung in eine andere Art von Empfindung übergehen soll, wenn eine Empfindung einer Art auch nur auf eine Empfindung von derselben Art folgen soll, so darf niemals die Vermittlung des relativen Gefühls fehlen. Weder kann sich die Gesichtsempfindung aus der Tastempfindung entwickeln, noch auch eine Tastempfindung aus der andern, ohne daß das relative Gefühl dazwischen läge, aus dem die Entwicklung erfolgen kann, während sie sonst eine schöpfungsartige Neubildung wäre. Immer muß das relative Gefühl die Vermittlung bilden.

4. Das Empfindungsgefühl.

Wenn man dieses den Ton der Empfindung nennt, so macht das Empfindungsgefühl dagegen klar, daß der Ton der Empfindung einen Fortbestand haben kann über den Inhalt der Empfindung hinaus. Das wäre sonst ein Wunder, welches dagegen bei unserer Terminologie sich auflöst in eine schlichte Forderung, die unerläßlich ist. Wenn eine neue Empfindung auch eine von derselben Art, soll entstehen können, so kann sie nur aus dem Empfindungsgefühl der voraufgehenden Empfindung entstehen.

Die Empfindung ist nicht die Unterscheidung von einer Empfindung. Dann wäre die Unterscheidung kein Mittel der Erklärung, noch der Beschreibung. Die Empfindung ist Unterscheidung vom Empfindungsgefühl der voraufgehenden Empfindung. Das Empfindungsgefühl hat Bestand, auch wenn die Empfindung vorüber ist. Und es muß Bestand haben, wenn eine neue Empfindung soll entstehen können. Wie kann dieser Bestand gedacht werden? So darf man nur nach der Methode der Erzeugung fragen, und diese erteilt die bündige Antwort: für die Entstehung der Bestand. In anderem Sinne würde die unzulässige Frage der Bewußtheit

hier entstehen, wie sie auch für die Empfindung nur unzulässigerweise entstehen kann.

Eine andere Bedeutung steht noch dem Empfindungsgefühl zu, welche besonders für das ästhetische Gefühl von Belang bleibt.

Man legt der betonten Empfindung, dem Gefühl, Macht, Dauer, Stärke bei. Wir können hier darauf verzichten, für den Begriff der Empfindung die Möglichkeit seiner Verbindung mit Größenbegriffen zu untersuchen. Wir können diese Belehnung mit den angegebenen Begriffen von der Empfindung auf das Empfindungsgefühl übertragen. An diesem bilden sie keinen Widerspruch. Das Empfindungsgefühl darf Stärke und Dauer haben. Denn durch die Dauer wird der Fortbestand der relativen Zwischenstufe zwischen zwei Empfindungen abgemessen. Durch die Stärke wird die Übermacht des Fühlens über den Inhalt an dem Empfindungsgefühle bezeichnet. So ist es die Erfüllung der relativen Bewußtseinsstufe, welche durch die Stärke bezeichnet wird, als ob eine Erschöpfung des Bewußtseins mit diesem Inhalt und durch ihn vollführt würde. Es ist aber nicht so sehr die Erschöpfung mit dem Inhalt, als vielmehr mit dem Empfindungsgefühl, welche den Eindruck der Stärke macht. Auch hier liegt nicht Bestimmtheit des Inhalts im Gefühl; die Verbindung mit dem Inhalt beruht nur auf der Verbindung des Gefühlsannex mit der Empfindung.

Wir müssen hier schon eine Bezugnahme machen auf das ästhetische Gefühl. Die Kunstrichtungen werden oft unterscheidbar je nach dem Übergewicht, welches in ihnen das Empfindungsgefühl erlangt, und je nach dem Verhältnis, in dem die Stärke oder die Deutlichkeit in ihm vorwaltet. Die Deutlichkeit beruht auf der Unterscheidung des Inhalts, die Stärke dagegen auf der fortdauernden Wirkung des Gefühlsannexes, welche die Unterscheidung des Inhalts erschwert, schon seine Gestaltung hemmt. Der Inhalt ist immer nur der Inhalt der Empfindung. Das Empfindungsgefühl kann nur Gehalt haben. Die Stärke ist nicht Inhalt. Diese Unterscheidung gilt schon für das Empfindungsgefühl; wieviel mehr muß sie zu gesteigerter

und verfeinerter Durchführung kommen beim ästhetischen Gefühl, welches in den beiden Hauptarten des Bewußtseins Stufen zur Voraussetzung hat, zu denen das Empfindungsgefühl gleichsam nur eine Vorstufe ist. Aber als solche bleibt es auch in dem reifen ästhetischen Gefühl erhalten und wirksam, wie kein ästhetisches Bewußtsein der Empfindungen, noch mithin der Empfindungsgefühle entraten kann.

Daher entsteht für die Reife und Reinheit des ästhetischen Gefühls immer der Konflikt mit den Empfindungsgefühlen, und es ergibt sich aus ihrem Begriffe, als einer Relativitätsstufe, und aus diesem ihrem Verhältnis zum Inhalt: daß der ästhetische Inhalt nicht in ihnen begründet werden kann. Es ist nur die allgemeine Disposition des Bewußtseins, wie sie in Lust und Unlust verlautet, die auch da im Empfindungsgefühle lauer wird, wo dieses als Bestandteil des ästhetischen Gefühls zur natürlichen Mitwirkung kommt. Wenn anders nun aber in diesem relativen Gefühle die Reinheit des ästhetischen Gefühls nicht begründet werden kann, so darf die Urgewalt des Fühlens, die allgemeine Disposition des Bewußtseins nicht vorlaut werden bei dieser Konstruierung des ästhetischen Gefühls. Hier liegen die Gefahren in der Bedeutung dieser allgemeinen Disposition des Bewußtseins in Lust und Unlust, die im Empfindungsgefühle drohend werden. Denn Lust und Unlust bleiben nun einmal die unsäglichen Wendungen, in denen das Empfindungsgefühl sich regt, als ob es in ihnen sich qualifizieren könnte.

Das Empfindungsgefühl in seiner Relativität hat sich nunmehr als eine selbständige Stufe des Bewußtseins erwiesen. Es bildet das Band zwischen Empfindung und Empfindung, und zwar ebenso zwischen Empfindungen derselben Art, wie von anderer Art. In dieser Annahme ist jedoch noch eine große Schwierigkeit versteckt. Wenn das Empfindungsgefühl die Möglichkeit begründet, daß aus einer Empfindung eine andere entstehen kann, so muß diese Begründung eingeschränkt werden auf die Entstehung der zweiten Empfindung, insofern sie ebenso isoliert gedacht wird, wie die erste. Bei

solcher notwendigen Isolierung kann jedoch das Bewußtsein nicht stehen bleiben; bei ihr würde es nicht zur Ausgestaltung des Inhalts kommen können. Eine Empfindung an und für sich ist noch kein Inhalt; ebenso wenig die zweite, wie die erste. Der Inhalt in seiner eigentlichen Bedeutung entsteht erst aus zwei Empfindungen, sofern diese in ein Verhältnis zu einander treten. Auf dem Verhältnis erst beruht, in ihm erst vollzieht sich der Inhalt. Diesen Grundgedanken für die Bestimmung des Inhalts begründet die Logik.

Es entsteht daher die große Frage: wie kommt es zu diesem Verhältnis? Und damit entsteht die Vorfrage: wie kommt es zu der Mehrheit von Empfindungen? Denn ohne daß vorher diese Mehrheit der Empfindungen die zwei Empfindungen, als zwei, erzeugt worden sind, kann ein Verhältnis an ihnen nicht zur Bildung kommen.

5. Das Denken.

So sind wir auf einmal zu den Aufgaben des Denkens gekommen. Die Empfindung selbst hat das Denken herbeigerufen; nicht zwar die Empfindung in ihrer Einheit, aber in ihrer Zweiheit. Das hat schon Plato gelehrt an diesem Beispiel der Zweiheit selbst. Freilich geht die Frage auf die Einheit der Empfindung zurück. Indessen diese Frage dürfte die Logik allein angehen; für den Aufbau des Bewußtseins, den wir hier verfolgen, genügt die Anknüpfung an das Problem der Mehrheit. Die Mehrheit tritt uns somit als die erste Aufgabe an dem Material der Empfindung entgegen, in deren Bearbeitung die erste Leistung des Denkens bestehen muß. Wiederum dürfen wir nicht fragen, wie das Denken in den Urgründen des Bewußtseins dies bewirken könne. Das wäre die Frage nach der Bewußtheit. Wir können nur der Methode der Erzeugung gemäß fragen, welche Erzeugungsweisen für diese Aufgabe im Denken, als Denken, ans Werk treten.

Schon bei der Entstehung der Empfindung aus dem Fühlen wurde die Unterscheidung geltend gemacht. An diesem ersten Punkte mag sie zulänglich sein, weil sie da nur als Reaktion des Fühlens auf den Reiz von außen die

Bedeutung des Bewußtseins vertritt. Dieses Bewußtsein kann allenfalls noch wie ein Reflex gelten. Es ist ja nur der erste Anfang des Bewußtseins aus seinem Ursprung. Die Unterscheidung ist hier eben nur Empfindung, noch nicht Denken. Sie ist, sie vertritt nur die Abstraktion einer Empfindung; jetzt aber handelt es sich um das Problem von zwei Empfindungen als Zweiheit. Genügt auch für diese Stufe des Bewußtseins noch die Unterscheidung, die doch immer den Nebensinn des Unterschieds hat?

Die Unterscheidung genügt schon deshalb nicht in ihrer negativen Bedeutung, nämlich als *Trennung* der andern Empfindung von der einen, weil diese Trennung selbst ja nicht genügt, weil es vielmehr auf die *Verbindung* ankommt, welche die Zweiheit darstellt. Wäre denn etwa die Unterscheidung selbst schon Verbindung?

Das Denken ist schon früh in der griechischen Philosophie vornehmlich als Verbindung, als Synthesis gedacht worden. Aber freilich die Verbindung allein genügt auch nicht; die Zweiheit ist nicht allein Verbindung, sondern vorerst Trennung. Und es entsteht die Frage, ob nicht dennoch die Trennung die ursprüngliche Leistung bleibt, von welcher auch die Verbindung abhängt, in der sie selbst schon einen Teil ihrer Bedeutung vollzieht, wenn auch nur einen Teil. Diese Bedeutung der Trennung, welche selbst die Verbindung zu vollführen hat, kann nicht in der Unterscheidung zur Erkenntnis kommen. Die Unterscheidung bringt das Problem gar nicht zur Formulierung. Sie setzt die *Elemente schon voraus*, unter denen sie die Scheidung vollzieht. Dagegen kommt es darauf an, zu erkennen, daß die Elemente selbst, in ihrer Mehrzahl, durch die Unterscheidung erst erzeugbar werden. Das geht über den Sinn der Unterscheidung hinaus.

Die Logik der reinen Erkenntnis gebraucht daher den Terminus *Sonderung*, welche als *Ersonderung* zur Ausführung kommt. So werden in der *Sonderung* die Elemente erzeugt, *ersondert*. Und damit ist zugleich die *Verbindung* vorbereitet. Aber auch die *Verbindung* entspricht nicht der Methodik der Erzeugung. *Vereinigung*, *Einheit-*

bildung ist der angemessene Ausdruck, den daher die griechische Philosophie schon aufgestellt hat. Die Mehrheit ist, als solche, eine Einheit. Sie ist nicht allein Sonderung, sondern ebenso sehr Vereinigung.

Einheit bezeichnet die Aufgabe des Denkens. Verbindung ist ein bildlicher Ausdruck, der das Problem nicht zulänglich bezeichnet. Vereinigung bedeutet die Einheit in der Mehrheit, die Mehrheit als Einheit. Und daher schließt sie auch die Sonderung in sich. Denn die Einheit der Mehrheit ist nicht Verbindung, Zusammenfügung, noch all dergleichen Bindungswerk, sondern sie beruht auf der Erzeugung der Mehrheit, auf ihrer Ersonderung unter dem Leitbegriffe der Vereinigung zur Mehrheit.

Das Alles ist Denken, reines Denken. Aber die Logik bedarf mancher Zurüstungen, um diese Aufgabe des Denkens zur Lösung zu bringen. Hier bewährt sich nun ganz unverkennbar unsere These von der systematischen Bedeutung der Ästhetik. Die Kunstwissenschaft selbst hat sich gedrungen gefühlt, in diese Tiefen der wissenschaftlichen Logik hinabzusteigen. Sie ist nicht etwa bei der sogenannten Psychologie stehen geblieben, sondern sie hat Erörterungen aufgenommen, welche das eigenste Gut der Logik sind, wenn nicht gar der Metaphysik in ihrem wissenschaftlichen Sinne. Von dem Begriffe der Bewegung ist sie fortgetrieben worden zu den Begriffen von Raum und Zeit, und selbst zu dem Begriffe der Mehrheit. Sie verläßt damit die alleinseligmachende Methode der Entwicklung, die mit Vergleichung, Kombination und Assoziation und allen diesen stumpfen und blinden Bindemitteln operiert, die das eigentliche Problem immer nur verschleiern. Die Mehrheit selbst, nichtsdestoweniger als Einheit zu denken, bildet hier das ausdrücklich anerkannte Problem.

Das Mannigfaltige der Anschauung, welches noch die Schwäche in Kants Disposition des Erkenntnisproblems bildet, wird damit zurückgewiesen. Und damit fällt auch der letzte Grund für die Unterscheidung von Sinnlichkeit und Verstand. Die Sinnlichkeit kann nicht mehr

das Mannigfaltige liefern, sofern dieses als Mehrheit zum Problem wird. Mehrheit bedeutet reine Mehrheit, erzeugte Mehrheit. Diese reine Mehrheit darf als Einheit gedacht werden, wie sie dies muß, wenn anders die Sonderung auf der Vereinigung beruht, unter deren Leitung sie sich zu vollziehen hat. Da können also die alten Schlagworte des *Sensualismus* und *Empirismus* nicht mehr helfen, sie werden in ihrer Hinfälligkeit erkannt und der *Apriorismus* und *Idealismus* der Erkenntnis wird nunmehr herangezogen. Von der Kunstwissenschaft kann jetzt die zumftmäßige Logik lernen, wie sie ihr Handwerk zu betreiben hat. Verfolgen wir diese Aufgabe nun weiter nach unserer Methodik.

Das Empfindungsgefühl ist von gleicher Art, wie das Bewegungsgefühl. Die Bewegung ist auch schon Inhalt, Ansatz zum Inhalt. Und die Empfindung enthält den ausgeführteren Inhalt, aber auch nur noch im Ansatz; denn erst die Mehrheit von Empfindungen kann den Inhalt zur Ausführung bringen. Diese Mehrheit aber ist nicht mehr Empfindung, die eben nur jenen Ansatz zur Ausführung bedeutet. Die Mehrheit ist Denken. Denken bedeutet die Erzeugung des Inhalts, den Vollzug seiner Ausführung. Empfindungsgefühl und Bewegungsgefühl sind daher auch auf den Inhalt hin als homogen zu betrachten, und gänzlich sind sie dies im Annex des Gefühls.

Wenn wir nun die neue Leistung des Bewußtseins, als Denken, in die Mehrheit setzen, welche an den Empfindungen sich zu bilden hat, so sind wir zunächst an das Empfindungsgefühl gewiesen, in welches jede Empfindung für sich einzumünden hat. Dieses Empfindungsgefühl aber ist sowohl der Empfindung, wie erst recht dem Gefühlsannex nach, zugleich Bewegungsgefühl. In diesem aber ist, eine natürlichere Quelle anzusprechen für die Entstehung der Mehrheit. Mehrheit ist der erste ausgeführte Inhalt. Bewegung aber ist die Quelle für den Ansatz zum Inhalt, aus der die Empfindung selbst sich ableitet. Im Bewegungsgefühl ist daher die Brücke zu

suchen für die Verbindung von Empfindung und Empfindung.

Dieses Bewegungsgefühl ist nun aber auch in dem Empfindungsgefühle wirksam. Denn Empfindung ist Bewegung. Und wenn sie nicht lediglich als Reaktion und als Reflex gewertet werden muß, so verdankt sie dies der Bewegung, welche, als solche, immer eine Regung und Erzeugung des Bewußtseins ist. So führt uns die Frage nach der Erzeugung der Mehrheit von Empfindungen auf die Erzeugung des Bewußtseins in der Bewegung zurück; genauer auf das Bewegungsgefühl.

Die Ethik des reinen Willens hat, um diese Reinheit zu begründen, an der Bewegung, als welche der Wille sich zu vollziehen hat, einen reinen, intellektuellen Faktor zu ermitteln gehabt, und sie hat diesen als *Tendenz* ausgezeichnet. In der Tendenz wirkt das Empfindungsgefühl als Bewegungsgefühl, wirkt der ursprüngliche Bewegungskarakter des Bewußtseins in das Empfindungsgefühl durch. Der Annex des Gefühls enthält diesen ursprünglichen Wert des Bewußtseins als *Bewegung* in sich. Wenn jetzt die Frage gestellt wird: wie kann die Mehrheit von Empfindungen zur Entstehung kommen? so kann nunmehr die Antwort lauten: sie ringt sich aus dem Bewegungsgefühle heraus, welches in dem Empfindungsgefühle, seinem Gefühlsannex nach, enthalten ist.

Dieses Sichherausringen ist nicht mehr bloß die allgemeine Regung der Bewegung, sondern in ihm wird, der Aufgabe der Mehrheit gemäß, dieses Hinausstreben zugleich zu einer Doppelheit. Denn für einmal hätte man seiner ja nicht bedurft; da hätte man sich an dem Bewußtsein der Bewegung, an dem Fühlen schon begnügen können. Die *Tendenz* bedeutet die *Mehrheit der Tendenzen*; wie sie ja für die Entstehung der Mehrheit erdacht wird. Sie ist Plural in ihrem Begriffe. Sie bedeutet das Fortstreben von Tendenz zu Tendenz, mithin das Fortstreben von einer Empfindung zur andern.

Wenn nun das Problem der Mehrheit, nach der Methodik der Erzeugung, die Ersonderung und die Vereinigung fordert,

so werden beide Richtungen in der Erzeugung der Mehrheit durch die Tendenz verfolgt. Das Hinausstreben erzeugt die Sonderung, zumal in seinem Fortschritt von Tendenz zu Tendenz. Die Tendenzen erzeugen die Sonderung. Und hinwiederum erzeugen sie in diesem ihrem unaufhaltsamen Fortschritt zugleich die Vereinigung. So bilden sie den Ursprung der Reihenform, in der aller Inhalt des Bewußtseins sich vollzieht. Aber die Reihe ist selbst nur ein Ausdruck für die Mehrheit, außer sofern sie unendliche Reihe ist, was hier nicht in Betracht kommt.

In der hergebrachten Terminologie stellt sich die Reihe in Zeit und Raum dar, mithin in den Bildern des Nacheinander und des Nebeneinander. Sie sind beide nur Bilder; denn sie lassen zwei Fragen unerörtert: erstlich woher kommen die Elemente, die so geordnet werden? Und zweitens: wie kommen diese Ordnungen zur Erzeugung? Man sieht wiederum, daß Zeit und Raum nicht vorangestellt werden dürfen vor den Erzeugungsweisen des Denkens; sie können nichts Besonderes sein, da sie die eigensten Aufgaben des Denkens in sich enthalten.

6. Anwendungen in der Kunstwissenschaft.

Die Kunstwissenschaft bringt diese Richtung der reinen Logik zu einer trefflichen Bestätigung. Sie verschmäht allmählich die empiristischen Stichworte und bleibt nicht mehr psychologisch bei dem Menschen und seinem Körpergeföhle stehen. Sie führt den Rhythmus auf die Zeit zurück, und Symmetrie und Proportionalität auf den Raum. Vielmehr wird es so zur Klarheit gebracht, daß im Rhythmus sich die Zeit vollzieht, wie in Symmetrie und Proportionalität der Raum. Alle diese Grundbegriffe der Kunstwissenschaft aber sind Bewegungsgeföhle. Darin allein beruht ihr Inhalt, daß sie Bewegung erzeugen, vielmehr daß sie den Fortgang von Bewegung zu Bewegung erzeugen.

Wie die Tendenz die Mehrheit der Tendenzen in sich schließt, so beruht der Rhythmus auf dieser Fortspinnung des Bewegungsgefühls. Und Symmetrie und Proportionalität erzeugen ein Nebeneinander, indem sie das Nacheinander messen und auf Grund dieser Messung und in ihm eine Vereinigung des Nacheinander zustande bringen. So entsteht aus der Tendenz, vielmehr aus ihrer in ihrem Begriffe involvierten Mehrheit die Erzeugung der Mehrheit selbst nach ihren beiden Richtungen, als Sonderung und als Vereinigung. Die Ersonderung erstet in dem Hinausstreben, und die Vereinigung in dem Fortschritt dieses Hinausstrebens, der in ihm selbs. vorausgesetzt wird.

Wir dürfen auch noch auf das Moment hinweisen, welches die Logik der reinen Erkenntnis in der Zeit ausgezeichnet hat, insofern sie die Antizipation als ihre Grundtätigkeit nachzuweisen sucht. Die Antizipation macht es deutlich, daß die Zeit keineswegs eine Ordnung der Folge des Nacheinander ist, sondern vielmehr der Erzeugung des Folgends. Nicht auf die Vergangenheit folgt die Zukunft, sondern der Erzeugung der Zukunft folgt die der Vergangenheit nach. Die Sonderung geht von der Zukunft aus, und erst von ihr ab vollzieht sich die Vereinigung in dieser Ordnung der Folge. Ähnliche Änderungen ergeben sich auch an der Ordnung des Raumes, insofern sie nicht schlechthin im Nebeneinander genommen wird, sondern gemäß der Allheit einer unendlichen Reihe.

Dem Verhältnis, welches sonach zwischen Zeit und Raum besteht, kann man versucht werden, auch dasjenige zwischen Symmetrie und Proportionalität einerseits und Rhythmus andererseits analog zu bilden. Die Sonderung und Vereinigung von zwei Elementen, und der Tendenz gemäß, einschließlich ihrer Wiederholung, dies bedeutet die Grundform des Rhythmus. Der Rhythmus aber ist die ästhetische Grundform. Modifikationen derselben sind Symmetrie und Proportionalität. Symmetrie ist die Paarung nach rechts und links, die wiederum nur eine Richtungsform der Urpaarung des Rhythmus ist. Und Proportionali-

tät ist die Schichtung solcher Paarungen aufwärts und abwärts.

In dieser Richtung des Bewegungsgefühls entsteht die Tiefe, die dritte Dimension des Raumes. Es ist aber gar nicht der Rumpf, der für diese Messung die Ausgangseinheit bildet, so wenig wie für die Symmetrie, sondern es ist der Rhythmus selbst, demzufolge die Tendenz zu Tendenz fortstrebt. Diesem Begriffe des Rhythmus entspricht auch die Antizipation, die das Wesen der Zeit ausmacht. Der Rhythmus erweist sich demnach als eine tiefere Einheit, als welche der Rumpf zu bilden vermöchte. Seine Einheit, der Einklang, den er vollzieht, der seine Aufgabe und sein Inhalt ist, liegt vielmehr in der Einheit des Menschen selbst, welche im Rhythmus sich anbaut.

Es zeigt sich so, daß das Bewegungsgefühl, oder in ihm das Empfindungsgefühl selbst in der Mehrheit, welche kraft der Tendenz sein Werk ist, zugleich den Inhalt des Bewußtseins zur Erzeugung bringt; den Inhalt, der in der isolierten Empfindung noch nicht erzeugt wird. Wir haben bei der Betrachtung der ästhetischen Grundformen diesen Inhalt vornehmlich in seiner subjektiven Richtung gefunden. Aber mehr noch als die Zeit macht es ja der Raum unmittelbar deutlich, daß auch in objektiver Bedeutung der Inhalt so zur Erzeugung gelangt. In dieser objektivierenden Richtung liegt die vorzügliche Bedeutung des Denkens. Das Denken erzeugt das Objekt.

Man pflegt die Objektivierung auch als Vorstellung zu bezeichnen. Immerhin besagt die Vorstellung schon mehr als die Empfindung, die an sich nur Änderung im Zustand, im Stattfinden des Bewußtseins ist. Aber die Vorstellung, wengleich in dem Worte die Objizierung bezeichnet wird, kann doch auch, wie daher auch der Ausdruck lautet, Repräsentation sein. Diese Wiederholung widerspricht der Erzeugung. Das ist der Grundfehler am Terminus der Vorstellung, den für die Kunst die Phantasie nur verstärkt. Hier ist der Inhalt immer schon gegeben, und es handelt sich nur um seine Wiederholung, um die Herbeischaffung seiner Wiederkehr. Mehr hat ja auch eigentlich

die Phantasie nicht zu leisten, wenngleich sie, sei es die Wiederkehr mit schwierigen Mitteln herbeiführt, sei es nach geschehener Wiederkehr an eine eigene Verarbeitung herangeht. Das Gegebene bleibt immer gegeben, wenngleich es verändert werden soll. Dahingegen muß das Denken immer Erzeugung sein, und als das Erzeugnis des Denkens wird das Objekt zu einem reinen Gegenstande der Erkenntnis, und in ihr die Wissenschaft. Und so kann auch das Denken, sofern es ein Grundelement des ästhetischen Gefühls ist, den Inhalt desselben zu einem reinen Inhalt, zu einem Gegenstande des reinen ästhetischen Gefühls erheben.

Hier zumal bewährt sich die methodische Verbindung, welche wir zwischen dem Bewußtsein in allen seinen Stufen mit der Bewegung herzustellen suchen. Die Kunst ist in allen ihren Tätigkeiten Bewegung. Aber das Denken muß überall mitwirken. Das Kunstgefühl beruht zwar auf dem Grundelemente des Denkens für die Erzeugung des Gegenstandes der Natur im Kunstwerk, aber wenn anders das ästhetische Bewußtsein die Benennung des Gefühls verträgt, so muß zunächst die Stufe des Gefühls in ihrer Relativität dabei mit zur Anlage kommen. Es darf bei der Relativität nicht verbleiben, aber es kann von ihr nicht Abstand genommen, auf sie nicht verzichtet werden. Somit muß eine Gefühlsstufe auch für das Denken nach allen seinen Modifikationen eingerichtet werden.

Daher ist unsere Wurzeinheit von Bewußtsein und Bewegung für das ästhetische Gefühl von grundlegender Bedeutung. Die Kunst arbeitet ebenso sehr mit den vitalen Kräften der Bewegung, wie mit den logisch begründeten, wissenschaftlichen Einsichten des Denkens. Alles abstrakte Denken wird lebendig in ihr an der Bewegung, wie andererseits alle sinnliche Darstellung teils der mathematischen Zurüstung und Kontrolle, teils der klaren und scharfen logischen Gestaltung und Revision bedarf.

So wird das reine Denken der Bewegung im Kunstschaffen homogen. Zeit und Raum sind Grundformen der Bewegung und mithin des Denkens, ebenso aber auch Grundformen des

Kunstschaffens. Die logische Erzeugung des Gegenstandes wird der künstlerischen gleichartig, daher die erstere zur Voraussetzung der letzteren. Und wir wurden schon darauf aufmerksam, wie die Kunstwissenschaft, um die Methodik der Kunst zu ermitteln, zu der logischen Einsicht kam, welche innerhalb der philosophischen Logik noch das eigentliche Problem im Streite der Schulmeinungen bildet.

In der Kunst geht mithin zwingender als an der Wissenschaft die logische Einsicht auf. Das wäre schwer verständlich, wenn es nicht schaffende Künstler selbst wären, von denen diese Einsicht ausgeht, wie zu Anfang von Gottfried Semper, so neuerdings von Adolf Hildebrand. Denn an sich müßte diese literarische Tatsache schwer erklärlich scheinen. Der Zusammenhang zwischen Mathematik und Logik und zugleich beider mit der Physik, ist ja schon durch Pythagoras dargelegt, also bei der ersten Entstehung der mathematischen Physik als Akustik; und nicht minder ist hier auch schon mit der logischen Begründung ein fundamentaler Beginn vollzogen. Und die Fortführung und immer lebendigere Begründung dieses dreifachen Zusammenhangs ist ebenso sehr der lebendige Geist in der Geschichte der Mathematik und der Physik, wie in der Philosophie. Und dennoch wird darüber noch gestritten, als wenn nicht nur Pythagoras nicht gewesen wäre, sondern ebensowenig Galilei und Kepler und Leibniz und Newton.

Dahingegen ist in der Kunst scheinbar Alles nur sogenannte Phantasie, und das soll heißen Ungebundenheit durch die Gesetze der materiellen Erkenntnis, also etwa nur Gebundenheit durch die der sogenannten formalen Logik. Und dennoch soll diese Kunst die Darstellung von Gegenständen der Natur zu ihrer Aufgabe haben. Das ist ein offener Widerspruch, an dem daher die Kunstwissenschaft Anstoß nehmen muß. Der geringste mechanische Fehler bringt das erbaute Haus zum Umsturz, nicht nur das Wohnhaus, sondern nicht minder das Luftschloß der architektonischen Phantasie, die den Tempel und die Kirche zur Erzeugung bringt. Ebenso vermag kein Hochflug der Phantasie den kleinsten

Vers zustande zu bringen, ohne daß das Grundgesetz des Rhythmus eine miterzeugende Hilfe leistet. Genau so verhält es sich in der Musik. Es ist ein Irrtum, daß der Geist unbewußterweise bei der Komposition rechnet. Das Rechnen allein genügt nicht. Der Komponist muß sich dessen bewußt sein, daß er rechnet, aber freilich nicht als Rechnung. Die musikalische Rechnung ist der Generalbaß. Ohne ihn aber kann die musikalische Phantasie nicht von statten gehen.

In allen diesen theoretischen Anforderungen an das Kunstschaffen ist jedoch die innere Verbindung mit der Bewegung unverkennbar. Daher wird die theoretische Anforderung nirgends ein von Außen eintretender Zwang, sondern sie erwächst aus der eigensten Wurzel, aus der sich alle Zweige des Kunstschaffens entfalten. So ist es denn auch zu verstehen, daß die theoretischen Bedingungen nicht allein von den bahnbrechenden Geistern der Kunst anerkannt, gepflegt und ausgebildet wurden, sondern daß sich ihre Originalität selbst, wie die Art ihrer Produktivität mit dem Maße ihrer theoretischen Kraft steigert. Die Originalität wird keineswegs beeinträchtigt, die schaffende Phantasie keineswegs unfrei bei dieser Personalunion mit der wissenschaftlichen Theorie, sondern die Schöpfung wird um so zauberhafter an Macht und Vielgestaltigkeit, je mehr sie von der Theorie geregelt und geleitet wird, je mehr sie die Gesetzmäßigkeit der Erkenntnis in ihre eigene Aufgabe aufnimmt, und als Grundlage für die Behandlung derselben esthält.

Hätte die Poesie aber etwa von sich selbst aus zu ihrer innern Kraft und Reife gedeihen können, oder ist es die lebendige Anteilnahme an den Problemen der theoretischen Kultur und mithin auch an deren Zentrum, der Philosophie, wodurch die Poesie, als Kunstrichtung, vom Epos der Volkspoesie zur Unterscheidung kommt? Die theoretische Reife ist der durchschlagende Grund für den Unterschied der hohen Kunst von der archaischen. Und ebenso beruht auf diesem Grunde der Unterschied zwischen der Musik und dem Volkslied, wie schon der zwischen der Musik und dem Vogelgesang. Die Polyphonie erst unterscheidet die Musik von

allen ihren Analogien. Sie aber macht die Abhängigkeit von der Theorie unverkennbar. Zugleich aber wird an der Musik die Gleichartigkeit des Denkens mit der Bewegung unmittelbar deutlich, und daher die Homogenität der Erkenntnisbedingung mit der ästhetischen Erzeugung.

Nur auf diese Homogenität kommt es uns hier an; nur auf die Klarstellung des Grundgedankens, daß die Eigenart des ästhetischen Gefühls nicht beeinträchtigt wird dadurch, daß die theoretische Erkenntnis ihm zur Grundbedingung und Voraussetzung gemacht wird. Dagegen handeln wir jetzt noch nicht von der Frage, welche den positiven Anteil des Denkens und der theoretischen Erkenntnis am Kunstschaffen selbst, wie auch am Kunst-erlebnis betrifft. Diese Frage geht den Inhalt der Kunst, den Inhalt aller Kunstarten an. Sie ist daher ein Hauptteil für die gesamte Inhaltsbestimmung der Ästhetik. Hier jedoch haben wir es erst mit der Erzeugung des ästhetischen Gefühls zu tun, als einer neuen Art des Bewußtseins. Deshalb kommt es uns hier vornehmlich auf die Homogenität der Erkenntnisbedingung mit dem ästhetischen Gefühle an, insofern sie in der Einheit von Bewußtsein und Bewegung begründet ist. Nur in Andeutungen zur Erläuterung haben wir hier auf die andere Frage schon Bezug nehmen müssen.

7. Die Vorbedingung des Willens.

Suchen wir nunmehr die ebenso erforderliche Homogenität des ästhetischen Bewußtseins mit der ethischen Willensbedingung zu ermitteln.

Die Reinheit in der Erzeugung des Willens ist vorgesehen in der Tendenz, welche das Willenselement mit dem Denken gleichartig macht. Diese Tendenz waltet im Rhythmus, und pflanzt sich demgemäß im ästhetischen Bewußtsein fort. Von hier aus bereitet sich die Verbindung mit der weiteren Entwicklung des Denkens vor. Indessen beruht die positive Kraft des Willens auf dem Affekt.

Der Wille bedarf zwar des Denkens und der Erkenntnis, aber er verbraucht sie für seine Eigenart. Diese hat ihren positiven Grund im Affekt. Der Affekt ist nun aber zwar nicht entblößt von Lust und Unlust, aber Lust und Unlust erschöpfen seinen Begriff nicht. Lust und Unlust sind nunmehr ja als Annexe und als relative Gefühlsstufen unzweideutig bestimmt. In Annexen aber kann nicht die positive Kraft entspringen, in denen die Eigenart des Willens besteht.

Es ist daher eine neue Art der Relativität für die Gefühlsstufe zu bestimmen. Denn der Affekt muß freilich eine Art von Gefühl sein. Der Inhalt, der immer nur dem Denken angehören kann, ist ja bereits als negative Bedingung befriedigt. Als positive Bedingung kann der Affekt aber nicht ein Anhängsel einer schon dagewesenen Bewußtseinsstufe sein, deren positive Bedeutung nur darin bestehen könnte, daß sie für eine neue Inhaltsstufe die Voraussetzung bildet. Denn jetzt handelt es sich für den Affekt um eine neue, eigenartige, selbständige Stufe des Bewußtseins, welche der Wille bildet. Daher hat die Ethik des reinen Willens die Gefühlsstufe der Suffixe unterschieden von der der Annexe. Das Suffix bedeutet nicht nur die Disposition für einen neuen Inhalt auf derselben Stufe, sondern die Bedingung der Erzeugung einer neuen Stufe des Bewußtseins.

Wenn der Affekt das Willensgefühl zu vertreten hat im Unterschiede von den Denkinhalten des Willens, so muß diese Relativität des Gefühls eine positive, an ihrem Teile rein erzeugende Bedeutung haben. Der Wille darf nicht Velleität bleiben; der Entschluß nicht nur Plan und Vorhaben; er muß als Impuls die Handlung ins Werk setzen. Die Impulsivität, die Lebensenergie, der Schaffensdrang, die Tatkraft muß sich in die Handlung ergießen. Diese Kraft des Influxus ist der reine Wille. Setzet Ihr nicht das Leben ein, nie wird Euch das Leben gewonnen sein. Das ganze Ich bringt sich in dem Ziele der Handlung an den Tag. Was Begehrung zu sein scheint, Trieb, Naturgewalt, Baulust und Zerstörungstrieb; der Affekt, als

reines Willensgefühl, erhebt sich über alle diese vitalen Stufen des Empfindungsgefühls mit ihrer Lust und Unlust in allen ihren Nuancen.

Der Affekt nährt sich nicht allein aus diesen elementaren Empfindungsstufen: er ist ein Konflux zugleich von anderen Gefühlsstufen, von denen der Denkgefühle. Diese Vereinigung der verschiedenen Gefühlsstufen bringt die Veränderung hervor, welche das Suffix von dem Annex unterscheidet. Es ist die Reinheit zugleich, welche in dieser Veränderung sich erzeugt; welche insbesondere von den Denkgefühlen herleitbar wird. Diese Reinheit schafft dem Affekte die positive Energie, welche den Willen von der Begierde abscheidet.

Wenn dieser reine Affekt sich frei zu machen vermag von der Allgewalt der Lust und Unlust, so bedeutet dies nicht etwa, daß Lust und Unlust im Wechsel des Doppelfühls sich aufspielen, indem etwa die Lust an und nach Kümmernissen rege wird, sondern es ist die andere Gefühlsstufe des Willens, welche die neue Gefühlsstufe zur Erzeugung kommen läßt. Wir denken unwillkürlich hier schon an das ästhetische Gefühl, wenn wir schon im reinen Willen diese Ablösung des Affekts von Lust und Unlust erkennen. Aber wir nehmen jetzt nur Bezug auf diese Ablösung, sofern sie innerhalb des reinen Willens selbst, für dessen Erzeugung sich vollzieht.

Die Ethik des reinen Willens hat das ethische Selbstbewußtsein in dem Ich der Allheit zur Objektivierung gebracht. Dieses Ich der Allheit ist nicht nur unterschieden von dem Ich des isolierten sinnlichen Bewußtseins, sondern auch von jener höheren Stufe, welche nur in einer Mehrheit von Individuen sich objektivieren kann. Diese Mehrheit bildet die relativen Gemeinschaften der Familie, des Stammes, des Volkes, wie nicht minder auch der religiösen Verbände. Die Allheit dagegen objektiviert sich in den Staaten und in der Menschheit, welche auf dem Staatenbund beruht. Diese Verbände sind absolut für den reinen Willen. Sie sind die höchsten,

die zuverlässigen Objektivierungen des ethischen Selbstbewußtseins.

Für die Ästhetik ist es eine wichtige Frage, ob der Inhalt der Kunstwerke, wie er von dem Zeitwechsel und von der nationalen Verschiedenheit der Künstler abhängig ist, so auch in solcher Relativität aufgeht, oder ob er trotz dieser Relativität einen absoluten Wert hat. Die Gesetzmäßigkeit des ästhetischen Bewußtseins scheint darauf zu beruhen, daß die Frage im Sinne des Nachsatzes zur Entscheidung kommt. Es scheint sich so eine vielleicht wichtige Analogie für das ästhetische Bewußtsein zu dem Willensbewußtsein in bezug auf das Subjekt herauszustellen. Wie das ethische Selbstbewußtsein nur in der Allheit zur Reinheit kommt, so würde es demnach auch mit dem ästhetischen Selbstbewußtsein, wenn das ästhetische Gefühl zu einem solchen zu reifen vermag, ebenso der Fall sein.

Aber abgesehen vom Individuum des Künstlers, handelt es sich auch objektiv im Verhältnis des darzustellenden Individuums zum Typus zu allernächst um den ethischen Begriff des Individuums. Der Typus selbst darf nicht die letzte Grenze der Kunst bilden; denn er bezeichnet nur den Menschen der Mehrheit. So bewegt sich die Kunst immer zwischen diesen beiden Polen des ethischen Selbstbewußtseins. Sie verengt sich, wenn das Individuum sich lediglich nationalisiert, ebenso wie wenn sie sich auf ein Konterfei einschränkt. Sie erhöht sich, wenn sie ihren Horizont von dem Mehrheitsbilde erweitert zu dem Allheitsbilde des ethischen Individuums. Auf diese Allheit muß der reine Wille, muß der Affekt sich richten. Dann erst kann das ästhetische Bewußtsein zur reinen Erzeugung kommen. Die Reinheit bleibt beschränkt, wenn die Willensgrundlage nicht zur Vollendung ihrer Reinheit kommt, wenn die Kluft zwischen Allheit und Mehrheit bestehen bleibt.

8. Verhältnis zur Religion.

Hier wird die Differenz einschneidend, welche zwischen der reinen Sittlichkeit und der

Religion besteht. Und diese Differenz wird bedeutsam in der Erzeugung des ästhetischen Bewußtseins: ob es seine Grundbedingung streng und genau in der reinen Sittlichkeit feststellt, oder aber ob es das Grundmoment des Willens aus der Religion entnimmt. Durch diese Differenz entstehen die wichtigsten Unterschiede in der Geschichte der Kunst, und auch in den Perioden der großen Künstler. Immer ist und bleibt ein Element der Sittlichkeit in der Religion; aber es ist in ihr nicht zur Reinheit gereift. Es ist auch mit anderen Elementen gemischt, welche nicht an sich von sittlichem Gehalte sind, oder auch nur den relativen Wert des Subjektes der Mehrheit an sich tragen. Das Verhältnis des ästhetischen Bewußtseins zur Religion wird der Gegenstand einer besondern Erörterung werden müssen. Hier sei nur auf das Verhältnis des reinen Willens zur Religion in ästhetischer Rücksicht Bezug genommen.

Die politischen Momente spielen auf beiden Seiten mit. Schon in der ältesten Kunst zeigen sich diese Einflüsse. Die Ehrfurcht vor der Gewalt der Herrscher hat ihre Paläste zur Umwandlung in die Tempel gebracht. So sind die Tempelbauten entstanden aus den Palastbauten heraus. Bei den Herrschern selbst aber und bei ihren, ihrem eigenen Wohnsitz gewidmeten Bauten, spielen religiöse Motive schon mit. Auch die Götter sind ursprünglich Ahnen und Heroen, mithin politischen Ursprungs. Auch im homerischen Olymp walten sie als politische Schutzgötter für Griechen und Trojaner, als Parteigötter, als Sonderschutzgötter. Dieser politische Ursprung ist an sich ein sittlicher Ursprung der Götter; er vollzieht ihr Verhältnis zu einem Volkswesen, zu dem Urgebild eines Staatswesens.

Wenn in späterer Zeit aber noch andere Motive für die Entwicklung der Gottheit und der Religion eintreten, insbesondere auch für das Verhältnis zwischen den Göttern und den Menschen, so gilt es zu bedenken, daß dann schon die Kunst vorhanden ist, und daß es demnach notwendig wird, so schwierig es ist, die Mitwirkung der Kunst bei dieser Entwicklung der Religion zu isolieren, und auf ihren besondern Wert abzuschätzen. Der Begriff des ethischen Selbstbewußt-

seins der Allheit wird sich bei dieser Unterscheidung des rein Ästhetischen von dem lediglich Religiösen zu bewähren haben. Das rein Ästhetische wird auf der reinen ethischen Vorbedingung beruhen. Diese aber darf nicht gleichgesetzt werden mit dem Religiösen, welches ein Mischprodukt sein muß, wenn anders unsere systematische Methodik richtig ist, welche für die Religion keine selbständige Art des Bewußtseins offen läßt.

9. Verhältnis zum Geschlechtstrieb.

Der reine Wille hat sein schwierigstes Problem vielleicht an demjenigen Affekt, der am intensivsten die Natur des Affekts ausprägt. Dieses Problem bildet der *G e s c h l e c h t s t r i e b*. Er ist ein sittlicher Affekt; denn auf ihm beruht die Grundform der Familie und des Stammes. Sie sind zwar nur relative Gemeinschaften, aber wenn auch die absolute des Staates und der Menschheit nicht begrifflich auf ihnen beruht, so doch natürlich und in dieser Hinsicht sachlich. Den Geschlechtstrieb pflegt man als das Urgefühl zu betrachten, und so läßt man auch das Kunstgefühl, als Gefühl, in ihm wurzeln. Darin liegt sicherlich eine richtige Beziehung. Ohne die Richtung auf die Geschlechtsliebe wäre die Kunst nicht erklärlich, weder als Poesie, noch als Malerei. Der Aufbau des ästhetischen Gefühls muß daher von diesem Element des geschlechtlichen Trieblebens ausgehen; aber es macht einen methodischen Unterschied, ob dieses Moment unmittelbar als ein Moment der Kunst angenommen wird, oder aber ob es zunächst als ein Moment der Sittlichkeit gewürdigt, und als solches zur *sittlichen Vorbedingung* des Kunstgefühls gemacht wird. Dadurch verändert sich das Grundverhältnis der Kunst zum Geschlechtstrieb.

Der Geschlechtstrieb ist ein Affekt, mithin gehört er in den Apparat des reinen Willens. Er bleibt nicht nur Trieb, sondern er wird ein Motor des reinen Willens. Wenngleich er nur relative Gemeinschaften zur Erzeugung bringt, so sind diese die unerläßlichen Bedingungen der Allheit. Er darf

daher als unverächtlicher mitwirkender Bestimmungsgrund, Bewegungsgrund des reinen Willens gelten.

Wenn der Geschlechtstrieb jedoch nicht zuerst als ein sittlicher Affekt gedacht, und als solcher zur Vorbedingung des ästhetischen Gefühls angenommen wird, so entstehen die großen Verirrungen, welche in der Geschichte der Ethik selbst sich immerfort wiederholen, und welche ebenso auch in den Problemen der Kunst einen zentralen Herd haben. Gewöhnlich ereifert man sich in diesen ästhetischen Kämpfen um die ethische Reinheit, um die Befreiung und Läuterung des Willens von dem ausschließlichen Naturzwang des Geschlechtstrieb, um die Behauptung der sittlichen Eigenart des reinen Willens. Indessen ist dies eine Verschiebung des Streitpunktes. Die eigentliche Frage dreht sich nur um die ästhetische Eigenart, um die Eigenart und Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins, und zwar auch im Unterschiede vom sittlichen Bewußtsein. Wenn nun der Geschlechtstrieb an und für sich der Urtrieb der Kunst wäre, so würde dadurch nicht allein die Sittlichkeit der Kunst in Frage gestellt, sondern vielmehr ihr Unterschied von der Sittlichkeit, ihre Eigenart. Diese Eigenart wird nicht ermittelt, wenn dem Geschlechtstrieb Souveränität für das ästhetische Gefühl zugesprochen wird, als ob das Kunstschaffen lediglich unter seiner Machtvollkommenheit stände, als ob er der erzeugende Faktor der Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins wäre. Auch für die Ethik besteht keine Abhängigkeit von ihm. Der Geschlechtstrieb wird aber nicht etwa ein anderes Prinzip, wenn er vom Willen auf das Kunstgefühl übertragen wird. Damit wird seine Herrschaft nur vielseitiger, aber nicht spezifisch bestimmter.

Es kommt hinzu, daß, wenn der Geschlechtstrieb der alleinige Affekt des ästhetischen Gefühls wäre, alsdann auch das sittliche Bewußtsein als Vorbedingung des ästhetischen zerstört würde. Denn wenn man selbst den Geschlechtstrieb zum Fundament der Sittlichkeit machen wollte, so muß man ihn dennoch, als sittlichen Affekt, zu allen Verhältnissen des Denkens in Beziehung setzen. Dies erfordert der Begriff des reinen Willens. Und demzufolge

erstreckt sich diese Forderung auch auf das reine Gefühl. Der reine Wille darf mithin nicht eingeschränkt werden auf den Affekt des Geschlechtstriebes. Der Affekt überhaupt steht in notwendiger Korrelation mit dem ganzen Apparate der Erkenntnis. Das Selbstbewußtsein des reinen Willens ist das der Allheit; und schon das der Mehrheit fordert eine Erweiterung über die Isolierung hinaus, in welcher der Geschlechtstrieb hängen bleibt. Wenn mithin unser methodischer Leitgedanke durchgedacht wird, daß der Wille die systematische Vorbedingung des Gefühls ist, so wird dadurch allein schon die Irrung abgewehrt, daß das ästhetische Gefühl in dem Geschlechtstriebe auch nur seine Willensvorbedingung haben könne, geschweige, daß dieser mit dem ästhetischen Gefühl identisch werden könnte.

So zwingend nun auch in methodischem Sinne diese Erwägung ist, so stellt sich ihr doch das Bedenken entgegen: die *L i e b e* sei das Urmotiv, und sowohl auch im schaffenden, wie im genießenden Bewußtsein der *U r q u e l l* aller *K u n s t*.

Hiergegen ist nun vorerst die *V i e l d e u t i g k e i t* des Wortes *L i e b e* zu beachten. Schon in ethischer Hinsicht bildet diese einen gefährlichen Schaden für die Gewöhnung der Menschen an Zweideutigkeit, wenn nicht gar Doppelzüngigkeit. Vielleicht kann es ein besonderer Nutzen der Ästhetik werden, dieser tiefinnern Schädigung des Kulturbewußtseins entgegenzuwirken. Die *L i e b e* entsteht als Elternliebe, die das Korrelat der Kinderliebe zu den Eltern erweckt. Es entsteht daraus ferner die Geschwisterliebe, und weiterhin die der Verwandten und der Stammverwandten. Die Geschlechter schließen sich nämlich in Verbänden zusammen, und in diesen *U r f o r m e n* des *S t a a t s w e s e n s* begründet sich die *L i e b e* zur Sippe und zum Stamm, die gar nicht etwa lediglich Naturtrieb der blutsverwandtschaftlichen *L i e b e* ist, sondern durchaus primitiver Politik. So wächst die *L i e b e* allmählich auch zur Vaterlandsliebe. Der Staat wird das Band, welches die gemeinschaftliche Heimat objektiviert. Es wird immer deutlicher, daß die vermeintliche *L i e b e* des Blutes vielmehr Deutung einer geistigen Erkenntnis ist. Selbst die Pflege-

eltern werden mit natürlicher Liebe geliebt, wie sogar auch die Pflegekinder.

Endlich erwachen in den sittlichen Beziehungen, welche die Menschen eingehen, auch die Gefühle der Freundschaft. Sind sie etwa Modulationen der Geschlechtsliebe? Man weiß, daß die Gemeinsamkeit geistiger Bestrebungen, zumal in der Jugend, aber auch das ganze Menschenleben hindurch, solche innige Verbindungen stiftet. Wenn der Verdacht entstehen kann, so haltlos er ohnehin ist, daß in manchen solcher Fälle Abschattungen, wie immer nuancierte, der Geschlechtsliebe zu erkennen wären, so ist es erst die Frage, ob diese das sittliche Motiv der Freundschaft ersetzen würde, oder ob vielleicht hierbei vielmehr schon das ästhetische Gefühl mitspricht, dessen Spur wir suchen.

In allen diesen vielen Bedeutungen der Liebe ist ein Doppelsinn unverkennbar. Sie beruhen ebenso sehr auf rein sittlichen Relationen, wie auf dem Urtrieb der Geschlechtsliebe. Und nun kommt in der Kunst eine neue Art von Liebe zum Vorschein, und wahrlich nicht eine schwächliche, die Liebe zur Kunst, zu ihrer Hervorbringung und zu ihrem Gnießen. Wie steht es denn dabei um das Verhältnis der Geschlechtsliebe zu den Formen der geistigen Liebe? Dieses Verhältnis muß gefordert werden. Es ist methodisch beseitigt, daß der Geschlechtstrieb an sich auch der Kunsttrieb sein könnte. Sein Verhältnis allein zu den anderen sittlichen Richtungen und Willensgefühlen kann das Problem bilden.

10. Die Liebe in der griechischen Kunst.

Die griechische Kunst ist auch an diesem zentralen Punkte unsere Lehrmeisterin. Wir wissen, wie sie in allen ihren Arten nicht nur, wie das alte Wort lautet, die Götter den Griechen erfunden hat, sondern auch ihre Sittlichkeit gestaltet, gegliedert, lichtvoll entfaltet und distinguiert hat. Die Liebe ist der Stammbaum ihrer Kunst. Sie erreicht ihre Höhe im Apollobild. Aber Apollo hat sein Gegenbild in Dionysos, wie Artemis in der Aphrodite. Phidias vertritt die nationale politische Kultur der Kunst.

In deren universeller Einheit fehlen wahrlich nicht die intimen Relationen, welche Apollo und Aphrodite darstellen. Dafür enthalten die Schöpfungen der Akropolis das ergreifende Zeugnis. Und dennoch hat das gewaltige Zentrum der nationalen Einheit diesen Göttern und Heroen, wie sie hier zusammengefaßt werden, einen gleichsam objektiven Charakter der hellenischen Kultur verliehen. Freilich ist das allgemein Menschliche in diesen ewigen Gestalten vollendet ausgeprägt, aber die Vollendung ist so erhaben, und es ist so sehr die Prägnanz der menschlichen Vollendung, die in ihnen erstrahlt, daß dagegen die einzelnen Seiten des Menschentums zurücktreten. Hier verschwindet aller Doppelsinn der menschlichen Liebe, und so auch der göttlichen. Es gibt keinen Unterschied mehr zwischen Apollo und Dionysos, und so auch nicht im Weiblichen. Die Liebe hat hier keine Zweideutigkeit. Es reget sich die Menschenliebe, die Liebe Gottes reget sich nun. Die Götter sind Menschen, denn die Menschen sind Götter.

Anders tritt uns Praxiteles entgegen. Er hat das Herz des sterblichen Menschen. Er hat das Herz für die Konflikte und Kollisionen des Menschenherzens. Daher wird er zum Schöpfer der Aphrodite. Freilich ist er auch der Freund und der Bildner der Phryne. Aber die Phryne hat ihm wahrlich nicht zur Aphrodite Modell gestanden. Göttliche Liebe ist die Seele seiner Aphrodite. Daher ist die Hoheit des Weibes der ewige Typus der Knidischen Venus. Diese göttliche Hoheit liegt in der unnachahmlichen himmlischen Güte dieser Liebe.

Nur der Universalgeist der Renaissance, Leonardo hat dieses Problem der himmlischen Güte des weiblichen Menschenherzens wieder als sein größtes Problem auf sich genommen. Und er hat dieses Problem der reinen Menschenliebe vielleicht überzeugender gelöst als Raffael selbst mit allen seinen Madonnen. Darüber wird noch ein systematisches Wort zu sprechen sein. Hier genüge es zu betonen, daß Leonardo das Problem wenigstens tiefer gestellt hat, weil er ohne Anschluß und Anlehnung an mythologische oder religiöse Motive das Motiv der Liebe in der Güte, in der Freundlichkeit des

menschlichen Antlitzes dargestellt hat, und zwar in der schwierigsten aller Mienen desselben, im Lächeln, das an sich nur transitorisch sein, und daher nicht festgehalten werden zu können, werden zu dürfen scheint. Daher erklären sich auch die entgegengesetzten Deutungen der *Mona Lisa*. Man will an solche Güte, die nicht dem Sujet nach als überirdisch sich darstellt, nicht glauben können, daher hält man sie für Ironie.

Man verkleinert mit solcher Deutung aber das Wesen des Menschen, wie dieser größte Künstler es sich zum Problem gemacht hat. Es ist das Problem des Praxiteles, das so wieder auflebt, die Hoheit in der Güte, die Vollendung des Menschenwesens in der Liebe. So bleibt die Liebe nicht Geschlechtsliebe, sie umschließt alle Seiten des Menschlichen. *Aphrodite* wird der *Hera* ebenbürtig, gleichartig. Sie wird ebenso sehr zum Inbegriff alles Göttlichen wie *Apollo*, und ebenso auch zum Inbegriff alles Menschlichen. Die Liebe verliert die Einseitigkeit des Aphrodisischen; sie gewinnt einen wahrhaft sittlichen Mittelpunkt, der sie von aller Gegensätzlichkeit, von allem Widerspruch befreit.

Die Kunst des *Praxiteles* hat diesen, wie wir sagen dürfen, systematischen Charakter. Er hat ja auch theoretisch über die Kunst geschrieben. Und durch alle seine Werke geht dieser Grundzug, die antinomische Natur im Wesen des Menschen zum Ausgleich zu bringen; daher auch im Wesen der Götter. Dieser Grundzug seiner Kunst läßt sich am sichersten erkennen in seiner Schöpfung des *Satyr*s. Was der *Satyr* bedeutet, werden wir später zu betrachten haben. Hier genügt es, ihn als Vertreter des Geschlechtstriebes zu denken. Als solcher geht er durch die ganze Kunst bis dahin. Neben dem *Satyr* aber geht auch der *Eros* einher, gleichsam ein Attribut der *Aphrodite*. *Praxiteles* macht aus dem *Eros* das Doppelbild des *Traumes* und des *Todes*, beide im *Schlaf*e vereinigt. So faßt er den *Eros* als das *Traumbild* des *Menschenlebens*.

Aber er faßt den *Eros* noch universeller und zentraler für das menschliche Dasein. Wie er erst die *Aphrodite* zur eben-

bürtigen Gottheit macht, so befreit er auch das Menschenwesen von dem Typus des Satyrs, der ihm anhaftet. Er verwandelt den Satyr in den Eros. Er verkärt, er läutert den Urtrieb der Geschlechtsliebe zu der geistigen Klarheit, zu der sittlichen Reinheit des Eros. Wie Aphrodite etwas anderes ist als die Phryne, so wird der Satyr im Menschen durch den Eros entwurzelt. So wird die Liebe, die wahrlich im Eros auch Geschlechtsliebe bleibt, nicht lediglich Geschlechtstrieb. So entsteht die Menschenliebe in diesem Göttersproß.

Es ist ein tiefster Zug der griechischen Kultur, der durch Praxiteles so zur Darstellung kommt. Auch Plato macht den Eros zum Träger und Hebel seiner Seelenbildung. Der Eros ist der Seelenlenker im Phädrus; und im Symposion macht er die Diotima, das Weib, zur Künderin dieser seiner tiefsten Weisheit, wie Aphrodite den Eros offenbart hat. Das aber ist der Platonischen Weisheit letzter Schluß: daß die Liebe sich nicht beschließt in der Geschlechterliebe, geschweige in der desselben Geschlechts, sondern daß diese Verirrung selber als ein Hinweis umgelenkt wird auf den Gedanken, daß die Liebe allenfalls mit der Geschlechtsliebe anfangen kann, daß aber schon die Liebe zwischen Mann und Jüngling die Lehre erteilt, wohin das allgemeine Ziel der Liebe gerichtet ist, nämlich auf das geistige, auf das sittliche Wesen des ganzen Menschen, auf sein einheitliches Wesen, das seine Seele ausmacht, auf die der Leib nur hindeutet; auf die Seele, welche das Sittliche nur bedeuten kann auf Grund des Geistigen. So wird für Platon der Eros zum Grundtrieb der Seele, als dem Grundtrieb seiner auf dem Geiste, das will hier bestimmt sagen, auf der Erkenntnis, der wissenschaftlichen, der Ideenerkenntnis gegründeten Sittlichkeit. Diese Einheit im Menschenwesen, dieses Streben nach der Einheitlichkeit des Menschen, das ist die Platonische Liebe.

11. Das ästhetische Gefühl der Liebe.

In diesem ebenso zentralen, wie universellen Sinne wollen wir nun die Liebe als den Affekt erkennen, der dem ästhetischen

Gefühle nicht nur als Vorbedingung zu dienen hat, sondern der sich in das ästhetische Gefühl *verwandelt*; der in dieser Verwandlung die Reinheit des ästhetischen Gefühls erzeugt. Bei dieser ihrer universellen Bedeutung wird die Liebe von der Einschränkung frei, welche dem Affekte beiwohnt, sofern er immer nur Willensgefühl ist. Und in systematischer Bedeutung wird die Liebe nunmehr zentral, nämlich als eine neue Art des Gefühls, die nicht mehr relativ ist, Annex oder höchstens Suffix einer Bewußtseinsstufe, sondern reines Gefühl, als die Eigenart des ästhetischen Bewußtseins.

Betrachten wir vorerst aber noch die universelle Bedeutung dieser Liebe mit Rücksicht auf die Kunst.

Alle Bedeutung der Kunst geht auf die *Mitteilung*. Die *Bedeutung* des Gebildes ist ursprünglich Deutung zum Zwecke der Mitteilung. Die Liebe ist dieses Streben nach Mitteilung. Sie ist Flucht vor der Isolierung auf sich selbst. Sie sucht Gemeinschaft, relative in Freundschaft und Ehe, und absolute in der Menschheit, und zu diesem Zwecke im Staate. Der Mensch flieht vor sich selbst, er scheut nichts so sehr, wie die Einsamkeit mit sich selbst. Es sucht der Bruder seine Brüder. Adam sucht in der Eva den Beistand sich gegenüber. Wenn der Mensch spricht und singt, wenn er schreibt und zeichnet, so sucht er Mittel für den Zweck der Mitteilung, weil er Gemeinschaft sucht. So ist der Eros nicht nur universell, sondern auch fundamental und zentral. Und an ihm kann sich die Reinheit daher ebenso an der zentralen Einheitlichkeit, wie an der Universalität entwickeln.

Die Reinheit hat die Probe zu bestehen, daß sie die Stufe des Affekts, und nicht minder auch die des Geschlechtstriebes zwar übersteigen muß, darum aber keineswegs die Urkraft dieses Affekts einzubüßen hat. Die großen, echten Wunder der Kunst stellen sich erst da ein, wo der sinnliche Affekt die ganze Gewalt seiner Reize unaufhaltsam wirken läßt, und dennoch die volle Klärung und Läuterung an ihnen vollbringt, wie wenn es sich nur um die Umgießung des geistigsten Stoffes in eine neue Form handelte.

Was auf der Höhe der griechischen Kunst sich begeben hat, das ist ja auch der offenbare Sinn der christlichen Kunst, die ihre Höhe vielleicht nicht sowohl im Christusbilde hat, als im Marienbild. Es ist ein schwieriges Problem, daß die Liebe im Menschenantlitz nur in der Frau zur Darstellung gebracht wird, in der Aphrodite, wie in der Maria. Aber nicht die Hoheit, nicht das Ideal des Phidias ist der letzte Schritt der Kunst, und zumal in der christlichen Kunst muß es die Liebe sein, welche zum zentralen Problem wird. So fordert es das Johanneische Grundwort der christlichen Religion. So aber ergibt es sich auch aus dem zeitgenössischen Zusammenhange mit dem Rittertum. Mithin bleibt die sinnliche Liebe ein mitwirkendes Element, wie im Marienkultus, so in seiner Kunst.

Darin aber eben übertrifft die bildende Kunst den *Minnesang*, daß ihr die Verklärung der sinnlichen Liebe, und dadurch die Läuterung und Erhöhung des Menschenwesens überzeugender gelingt als der mittelalterlichen Poesie, der daher auch für alle Nachwirkung jene Zweideutigkeit anhaftet, welche die einheitliche Kraft der Kultur schädigt, und ihre sittliche Gesundheit und Wahrfähigkeit gefährdet.

Worin mag es nun aber seinen Grund haben, daß die bildende Kunst reiner geworden ist als die christliche Poesie? Die Urgestalt des Eros möchte darüber die Aufklärung enthalten.

Der Eros ist als Mensch zur plastischen Darstellung gekommen in Menschengestalt mit menschlichen Gliedern. Die Urgestalt des Menschen ist nackt. Die Gewandung ist das Werk seiner Sünde. Die Kunst benutzt freilich auch die Gewandung ebenso, wie die Kultur, zu ihren Mitteln. Aber die Gewandung kann niemals selbständig werden. Aphrodite legt sie sich zur Seite. Die Nacktheit ist das Urproblem der Darstellung des Menschen. Auf ihr beruht der Vorzug der bildenden Kunst vor der Poesie, die in der Darstellung des Nackten zur Nachahmung der bildenden Kunst werden muß.

Wenn die Menschengestalt das Objekt der bildenden Kunst ist, so ist dies die nackte Gestalt. Das aber will sagen: die Nacktheit ist nicht nur das Objekt, sondern das Organ, das methodische Werkzeug zur Erzeugung der Menschengestalt. Und so gewinnt auch die Liebe ihre Läuterung und ihre Reife durch die Darstellung der Nacktheit.

Die griechische Kunst hat ihre Entwicklung genommen an der Darstellung der Epheben, die bei den Ringkämpfen und Festspielen nackt sich darstellten. Die unbefangene Freude am Nackten, die Verschmähung lüsterner Verschüchtertheit ist das sichere Zeichen der Erstarkung und Ermannung des Eros im Sinne der ästhetischen Kraft und Reinheit.

Den Epheben treten zur Seite die Amazonen. Und es ist sicherlich nicht Zufall, daß, während der Jüngling als Kämpfer im Siege dargestellt wird, das Weib dagegen bei aller seiner Macht und Hoheit dennoch im Leiden. Wiederum wirkt der Eros nach seiner Eigenart hier durch. Wie in der Aphrodite die Liebe zur Vollendung kommt, mehr als in einem Gotte, so in der Amazone mehr als in einem Epheben, vielleicht auch mehr als in irgend einem Eros.

Alle diese Vollendung ist aber an die nackte Menschengestalt gebunden. Ohne die Nacktheit würde der Eros in dem Menschen nicht zur Offenbarung kommen. Und worin liegt es im letzten Grunde, daß die Nacktheit so unersetzlich als das Werkzeug der Liebe sich bewährt?

Weil es der Mensch ist, der dadurch zur absoluten Erzeugung gebracht wird; nicht der Mensch, der ein Tagewerk im Leben oder im Himmel hat, der einen geistigen Beruf und ein sittliches Amt hat, sondern der Mensch, den in all seinem Werke, dem höchsten, wie dem niedrigsten, doch erst, und sie allein, die Liebe, welche das Gefühl der Kunst ist, zu entdecken vermag. Ein Werkzeug dieser Entdeckung des Menschen, aus der Liebe des Menschen heraus, ein solches Werkzeug der Kunst ist die Nacktheit. Wer sie schmät, der schmät nicht nur einen heiligsten Teil der Kunstwerke, sondern er kränkt und zerbricht das innerlichste und legitimste Werkzeug der bildenden Kunst, mit dem sie, aus ihrer Liebe heraus, den Menschen entdeckt.

So ergibt sich die große Konsequenz: wenn das ästhetische Bewußtsein als reines Gefühl bestimmbar werden soll, so ist die Liebe dieses reines Gefühl und ferner bedeutet dies: mag die Liebe auch sonst wie benennbar bleiben, ihrer unzweideutigen Grundbedeutung nach ist sie der *U r q u e l l d e r K u n s t*.

Die Ethik des reinen Willens hat die Liebe als den Affekt für die relativen Tugenden aufgestellt, sie hat zugleich aber an der Kunst hauptsächlich die Beleuchtung und Bewährung hierfür gefunden. Der scheinbare Widerspruch hebt sich zu größerer methodischer Klarheit. Auch die Relativität dieser Tugenden, der Bescheidenheit, der Treue, der Humanität selbst beruht darauf, daß diese Tugendwege nicht von eigener ethischer Kraft sind, sondern daß in ihnen schon *W e g e d e r K u n s t* zu erkennen sind. Sie bleiben Tugendwege, Wege der Sittlichkeit, welche in die sittlichen Vorbedingungen der Kunst eingehen. Aber die Abstraktionen, die systematischen Unterscheidungen des Kulturbewußtseins fließen hier zusammen. Der Affekt der Liebe bewirkt diesen Übergang der Grenzen. *E s i s t s c h o n d i e ä s t h e t i s c h e G r u n d r i c h t u n g , w e l c h e d i e r e l a t i v e n T u g e n d w e g e a n b a h n t*. Nur abgeleiteter Weise ist daher die Liebe ein sittlicher Affekt.

Weil sie das ästhetische Gefühl ist, als solches aber den sittlichen Affekt zur Vorbedingung hat, wirkt dieser auch als relativer Affekt in ihr. Er bleibt aber für sie nicht isoliert; sie verschmilzt ihn mit dem absoluten Affekte der Ehre. Und dadurch erhöht sich der Affekt der Liebe selbst. In dieser *V e r e i n i g u n g v o n L i e b e u n d E h r e* vollendet sich der Begriff der Liebe. Diese Vollendung aber liegt jenseits der reinen Sittlichkeit, innerhalb welcher die Liebe nur relativ bleibt. Sie ist ja auch nur ein Tugendweg zur Sittlichkeit, keineswegs die Sittlichkeit selbst. *D i e s e V o l l e n d u n g d e r L i e b e , a u f G r u n d i h r e r E r h ö h u n g d u r c h d e n A f f e k t d e r E h r e , v o l l z i e h t a l l e i n d i e K u n s t*.

Sie macht die Liebe absolut. Diese Absolutheit besteht in der methodischen Selbständigkeit. Die Liebe ist das reine ästhetische Gefühl. Sie ist nicht mehr die sittliche Liebe der

relativen Tugenden. Diese ist, als Vorbedingung, in der ästhetischen Liebe enthalten, aber durch die Verschmelzung mit der Ehre über sich selbst hinausgehoben, zu einer neuen Bewußtseinsart erwachsen. Es ist dasselbe Wort in unserer Sprache, aber der Eros gibt ihm einen prägnanten Gehalt.

Wie sich dieses ästhetische Grundgefühl der Liebe zu der Liebe verhält, welche die Religion predigt? Das Verhältnis zwischen Kunst und Religion bedarf vielseitiger Erörterung. An manchen Stellen noch wird unsere Entwicklung wieder darauf geführt werden. Vielleicht zeigt sich aber nirgend so grundsätzlich deutlich, wie sehr die systematische Methodik für diese Unterscheidung förderlich ist als an dem Problem der Nacktheit, die wir als das Werkzeug der Kunstliebe betrachten. Beachten wir zunächst die Erkenntnisbedingung, welche unbedingt die Methode der Nacktheit fordert. Die Anatomie ist nicht nur die Voraussetzung der Heilkunde, sondern nicht minder auch die der Kunst. Aber die mittelalterliche Befangenheit in der Vorstellung des sündhaften Leibes hat die allgemeine Aufnahme des Sezierens verhindert.

Wenn dem religiösen Dogmatismus entgegen der Leib selbst als der Tempel Gottes gefeiert werden sollte, so mußte die Nacktheit nicht allein anatomische Methodik bleiben, sondern auch gleichsam sittliche Methodik werden. Diese Analogie setzt sich in der Kunst durch. Die ästhetische Liebe macht die Nacktheit zu ihrer vollendeten Methodik, da in ihr die Erkenntnisbedingung der Natur und die sittliche Bedingung der Tugend sich vereinigen. Vor der leuchtenden Schärfe, vor der Sonnenklarheit dieses Werkzeugs erbleicht die Angst vor dem Menschenleibe, mit der die unfreie religiöse Sittlichkeit den Geist verschüchtert hat. Er fürchtet nicht mehr die unentrinnbare Sünde, wo die Liebe zu reinem Schaffen, zu reinem Erleben ihn erleuchtet, ihn befruchtet. Die Einheit des Menschen wird ihm jetzt gleichsam zu einer biologischen Wahrheit. Und jene himmlischen Gestalten, sie fragen nicht nach Mann und Weib, und keine Kleider, keine Falten umgeben den verklärten Leib. Diese Verklärung des Leibes ist nicht die mystische, bei der die Klarheit des Leibes verdunkelt

wird, sondern die Kunst allein verklärt den nackten Menschenleib; sie erst verklärt ihn zum Menschenleib.

Vor dem Eros der Kunst verschwindet die Sündhaftigkeit, als die unbezwingliche Angst vor dem Erbteil und Schicksal des Menschen. Diese Unfreiheit wird als Unaufrichtigkeit erkennbar; sie muß es sein, wenn anders doch die Seele des Menschen an dem Leibe haftet; wenn anders doch die Losung der Kultur nicht sein kann: entfliehen vor der Sinnlichkeit. Dann würde keineswegs allein das Ende der bildenden Kunst die Losung sein; zu allernächst freilich müßte sie dann verschwinden.

Der Leib des Menschen ist ein Teil der Natur, welche der Gegenstand der reinen Erkenntnis ist, und für alle ihre Gebiete und Erscheinungsweisen sein muß. So fordert die Analogie schon die sittliche Reinheit für den biologischen Menschenleib. Durch diese ästhetische Liebe entsteht eine neue Schamhaftigkeit. Die verschämte Angst vor der Sündhaftigkeit entlarvt sich als Lüsternheit, die in der Verschleierung selbst die Steigerung der Reize sucht. Das ästhetische Schamgefühl ist Ehrfurcht (*aidós*), Bewunderung, die immer auf die ideale Vollendung gerichtet ist. In dieser Vollendung wetteifert die Kunst mit der Natur.

Hier bewährt sich die methodische Kraft des Ideals. Kein Modell erschöpft jene Vielheit der Momente, welche in der Allheit des idealen Kunstwerks zu einer Einheit vereinigt sind. Das ist die Idee, von der Michelangelo und Raffael dichten und sprechen, als Einheit der Schöpfung gegenüber der Vielheit der Modelle. So bleibt die Nacktheit in der Natur, im Modell nur ein Werkzeug für die reine Erzeugung, welche aus der Liebe erfolgt. Die Liebe aber geht auf die Allheit der Idee.

Diese Korrelation der Nacktheit und der Liebe enthält zugleich das Korrektiv für die Gefahren des Künstlers in der Behandlung dieses Werkzeugs. Das Kriterium liegt in der Vollendung.

Nicht, daß der Künstler von vornherein gehemmt werden sollte, dieses unerläßliche Werkzeug zu gebrauchen, sich mit ihm zu versuchen, da er ja doch im Voraus nicht wissen kann,

ob ihm die Vollendung gelingt. Aber das Kunstwerk muß es unzweideutig beweisen, daß der Künstler nach der Vollendung in der Darstellung des nackten Menschenleibes unbeirrt und unentwegt gestrebt hat. Nur in diesem hohen Streben nach Vollendung bewährt sich die echte Kunstliebe, die Liebe der Kunst zum Menschen; zum Menschen, und nicht allein zum Tier im Menschen; zum Menschen, also auch darin zum Menschen, worin der Mensch nur Tier ist, oder wenigstens auch Tier ist. Mit diesem Kriterium ist kein Zweifel möglich an einem Kunstwerke, ob die Nacktheit in ihm das Werkzeug der Liebe ist, oder aber ob es sich selbst als ein zulängliches Objekt darstellt, welches nicht die reine Liebe geschaffen haben kann. Denn dieser ist als Stempel aufgedrückt das heilige Streben nach Vollendung, der Glaube an die Aufgabe der Vollendung, das unermüdliche, das unerschrockene, das seines Sieges gewisse Ringen nach Vollendung. Das reine Streben nach Vollendung und die Zuverlässigkeit des Glaubens an ihre Verwirklichung ist das Gepräge des Ideals.

Wenn wir jetzt, auf unsere Methodik den Blick zurückwendend, die Frage stellen: kann diese Liebe, diese reine, universelle Liebe zur Natur des Menschen das reine Gefühl bedeuten nach dem erzeugenden Begriffe des ästhetischen Bewußtseins? so dürfen wir vor allem nicht etwa im Sinne der Bewußtheit diese Frage stellen, nämlich wie es als *Stattfinden* möglich werden kann, daß diese Liebe als Kunstschaffen sich verwirklicht? Das ist die unzulässige Frage, die von Anfang an bis zum Ende für den Aufbau des Bewußtseins sinnlos ist. Nur das reine, das erzeugende Bewußtsein kann die methodische Frage bilden. Und als Reinheit hat sich diese Liebe schon dargetan, als die Erzeugung der Vollendung. Die Vollendung, als Erzeugung, das ist die Aufgabe der Kunst. Alle Arten des Bewußtseins treten in den Dienst dieser Aufgabe. Alle Naturerkenntnis und alle Erkenntnis der Sittlichkeit, wie nicht minder auch alle Willensrichtung zur reinen Sittlichkeit.

Die Inhalte der beiden ersten Bewußtseinsarten werden Stoffe für die neue Art; aber sie sind doch nicht lediglich Rohstoffe; denn die Methoden jener Inhalte wirken noch in die neue Art hinüber. So

fordert es die durchzuführende Reinheit auch für die Vorstufen des Inhalts. Und wenn dies schon für die Vorbedingung des Erkenntnisstoffes gilt, so nicht minder für die des Willensstoffes. Beschwichtigt sind nun alle Triebe, das ist die Devise für den Vorraum zur Kunst. Aber in dieser Ruhe liegt der Quell aller Bewegung und alles Schaffens für die Kunst. Aus dieser Ruhe, aus dieser Freiheit über den Zwang der Lüste quillt der gewaltige Schaffensdrang, der dem ästhetischen Gefühle eigen ist. Die schöpferische Kraft bleibt ein Wort, ein Gleichnis, wenn in ihr die Forderung jener beiden Vorbedingungen nicht mitgedacht ist. Nur an ihrem Stoffe kann sich die Neuschöpfung vollziehen.

Das Problem der Neuschöpfung bleibt bestehen; davon können die beiden Bedingungen keinen Deut hinwegnehmen; aber ohne daß jener Doppelstoff der methodischen Bedingungen gegeben bleibt, kann die Neuschöpfung nicht beginnen. Wie nun aber setzt sie sich ins Werk? Unsere Antwort lautet: als reines Gefühl. Diese neue Reinheit bedeutet aber: als Gefühl, welches einen neuen Inhalt erzeugt, und nur deshalb als eine neue Bewußtseinsart eintritt. Man fragt weiter: worin aber rechtfertigt sich die Benennung dieser systematischen Neuheit als Gefühl? Das Gefühl ist sonst ja nur relativ; weshalb wird die Reinheit hier als Gefühl benannt?

Die nächste Antwort ist: weil die neue Bewußtseinsart in ihren zwei Arten von Bedingungen auch die relativen Gefühlsstufen als ihren Stoff zu berücksichtigen hat; weil alle die Bewegungsgefühle, die Empfindungsgefühle, die Denkgefühle, die Willensgefühle, in denen allen schon einerseits Erkenntnis, andererseits Wille, zur Resonanz kommen, den Vorinhalt des neuen Bewußtseins bilden. Die Beziehung zu den relativen Gefühlsstufen ist der neuen Art mithin immanent. Aber damit ist freilich noch nicht im positiven Sinne das Gefühl als reines Gefühl begründet.

Das reine Gefühl ist die reine Liebe zur Natur des Menschen, die ein Teil ist von der allgemeinen Natur. Diese Liebe ist echtes Gefühl, ist erzeugendes Gefühl. Ohne diese Liebe wäre die Kunst nicht entstanden, und ohne sie kann sie nicht fortgeführt werden. Sie ist die Urkraft der

Kunst. Sie allein ist Liebe. Jede andere Bedeutung der Liebe ist von ihr entlehnt. Ihre Reinheit für die Erzeugung der Kunst ist unverkennbar. Und sie sollte nicht als Gefühl benennbar sein, als das reine Gefühl? Als das Gefühl der Vollendung?

Wenn schon die Liebe in der Kunst allein ihre legitime Heimat hat, so nicht minder das Gefühl, als ein geistiges Gefühl. Worin erleben wir denn sonst das geistige Gefühl? Im reinen Willen und seinen Handlungen? Insofern diese vom Affekt der Ehre getrieben werden, gehen sie im Affekte auf, und sind die positiv aktiven Bewegungsgefühle. Diese aber vertritt der Affekt. Sofern sie dagegen vom Affekt der Liebe getrieben werden, haben wir schon gesehen, daß dabei eine Entlehnung vom ästhetischen Urgeföhle stattfindet.

Man verbindet das Gefühl auch mit der religiösen Gesinnung. Aber auch hier ist das ästhetische Bewußtsein bestimmend. Man denke nur an die Treue, wie sie sich als Pietät spezialisiert, in der Anhänglichkeit an die Ahnen, sei es des Stammes und Volkes, sei es des Glaubens. Wie sehr auch der Glaube sich in Lehrsätzen und Lehrverfassungen objektivieren mag, immer bleibt die Provenienz vorbestimmend über den Inhalt. Mithin ist das sogenannte religiöse Gefühl vielmehr vorwiegend ein ästhetisches. Denn auch der sittliche Bestandteil im religiösen Geföhle ist schon ästhetischen Geföhlsanteils. Freilich ist dieses ästhetische Gefühl nicht rein, nicht Kunstschaffen, mithin nicht schlechthin als ästhetisches Gefühl zu charakterisieren. Aber diese Beeinträchtigung erleidet nicht allein die ästhetische Richtung, sondern das religiöse Gefühl selbst, welches eben nur ein relatives Tugendgefühl ist.

Die Rührung, welche vor der Geschichte der Religionen, und freilich am meisten der eigenen, vor ihren geistigen Inhalten, wie vor ihren Heldengestalten, im Schaffen und im Leiden, das Gemüt ergreift, sie ist nichts anderes als ästhetisches Gefühl, wie es sich reiner, weil universeller, ohne die Parteilichkeit für das Eigene und Angestammte, vor den Werken der Kunst begibt. Haben doch die religiösen Inhalte

selber schon die ästhetische Einkleidung erfahren, und werden nur in dieser fortgepflanzt, sowohl in den Heldengestalten der religiösen Sage, wie in den Sittensprüchen des traditionellen Glaubens.

Es ist eine grundfalsche Methodik, wir werden sie noch greller zu beleuchten haben, welche in der Ansicht hergebracht ist: die Kunst nähre sich von der Religion. Das gerade Gegenteil ist richtig: die Religion nährt sich durchgängig von der Kunst, in allen ihren Stoffen, in den Personen, mit denen sie mehr oder weniger Kultus treibt, insofern sie sie als Offenbarer von Wahrheiten bevorzugt, und in den Lehren selbst, deren gedanklicher Inhalt im Zwielight der Kunst dämmert, und in diesem Zwielight durch die Zeitalter leuchtet. Die Kunst erst macht Sonnenlicht daraus, weil sie Klarheit kraft ihrer Eigenart anstrebt. Sie ist ebenso sehr reines Gefühl, wie sie allein reine Liebe ist.

Was fehlt denn noch, um die erzeugende Reinheit dieses Gefühls in dieser Liebe zu erkennen? Die ganze Natur ist im Brennpunkte des Menschen zum Rohstoffe des methodischen Vorinhalts geworden. Es gibt keinen Winkel in der ganzen Natur, in den kein Strahl dringen könnte aus dem Mittelpunkt des Menschen heraus. Die ganze Natur aber bliebe ein Vorwurf des *Mythos*, wenn sie nicht im Menschen ihre Einheit gewänne. Und diese Einheit entdeckt die Kunst. Sie entdeckt sie in der Liebe zum Menschen, zur Natur des Menschen. Die Nacktheit des Leibes wird ihr dabei zum Werkzeug. Immer noch soll es der Erklärung bedürfen, daß dieser Schaffensdrang, diese erzeugende Richtung des Bewußtseins, diese schaffende Menschenliebe als reines Gefühl auszuzeichnen sei?

Wir fordern das Gefühl als methodische Reinheit. Demgemäß haben wir in der echten Kunst die Tendenz zur Vollendung als das Wahrzeichen erkannt. Sie ist die Tendenz zur Ganzheit und zur Einheit, die das Vereinzelte, Isolierte verschmährt, das einem peripheren Gesichtspunkte sich darstellt, nicht dem zentralen. Die Vollendung ist aber *Allheit*; mithin verschlingt sie auch alles Einzelne; nichts ist ihr verächtlich, so daß sie es auslassen dürfte. Auch hier macht sich schon wieder die Liebe geltend, die sich des Geringsten an-

nimmt, die auch den kleinsten Zug beleuchtet, beseelt und begeistert. Ist das etwa nur intellektuelle Tat der technischen Virtuosität, oder ist es nicht vielmehr unverkennbar die Beleuchtung der Liebe, also die schlichte Bezeugung des Gefühls, welche sonach in der Vollendung wirksam ist, in der Allheit, welche das Kunstwerk anstrebt? Schon in rein theoretischer Hinsicht muß es immer evident werden, daß das Kunstschaffen das Schaffen des Gefühls ist; und nun gar das Nachschaffen, das ästhetische Erleben.

12. Die Einfühlung.

Dieses schaffende Gefühl möchte doch wohl alle jene Versuche ersetzen können, welche früher und jetzt wiederum als *E i n f ü h l u n g* veranschaulicht werden. Es sind ja eigentlich nur die veranschaulichenden Beispiele, an denen die Theorie bestimmt wird. Der Begriff der Einfühlung selbst bleibt schwankend bei allen den unzähligen Wiederholungen, die mit dem Versuch seiner Bestimmung angestellt werden. Sie müssen mißlingen; denn der Name für den Begriff enthält schon die unrichtige Fragestellung. Weder dürfen wir unser Gefühl auf einen Gegenstand, sei es der Natur, sei es der Kunst, hineinfühlen, noch darf der Gegenstand in seiner doppelten Bedeutung auf uns ein Gefühl überpflanzen, noch auch in uns erwecken. Das Gefühl selbst, seine Erzeugung ist und bleibt das Problem. Weder ist der Gegenstand für das Gefühl schon vorhanden, so daß er eingefühlt werden könnte, noch auch sind wir selbst schon vor dem Gefühle vorhanden, so daß in uns hinein nur ein Gefühl zu übertragen oder aus uns heraus in einen Gegenstand hineinzufühlen wäre. Die *F ü h l u n g* selbst ist das Problem, nicht die *E i n f ü h l u n g*; die Entstehung der Fühlung. Dieses Problem aber liegt der reinen Methodik vor; und sie löst es, indem sie an die Stelle der Entstehung die *E r z e u g u n g* des Gefühls setzt.

Das ist der Gegensatz zur Einfühlung aller Art. Das reine Gefühl ist nicht Einfühlung, sondern gleichsam Erfüllung, und dies nach beiden Seiten, für das Objekt und für das

Subjekt. Beide sind für das reine Gefühl nicht gegeben. Inwiefern sie sonst gegeben sind, müssen sie dies als Stoffe sein. Als solchen aber wohnt ihnen noch keinerlei Gefühl ein, so daß aus ihnen nichts heraus, in sie nichts hineingehen kann. Das reine Gefühl, als Erzeugung seiner selbst, erzeugt sich in seinem neuen Inhalt. Und dieser ist ebenso doppelseitig, wie der Inhalt der Erkenntnis und der Inhalt des Willens es ist. In beider Hinsicht aber, und in der Doppelheit beider Hinsichten vollzieht sich das reine Gefühl schlechthin als Erzeugung als reine Neuschöpfung.

Die Einfühlung dagegen müßte an den relativen Gefühlstufen hängen bleiben, und an ihnen scheitern, auch wenn sie sich nicht schon im Lebensgefühl und im Glücksgefühl preisgäbe. Die Beseelung eines toten Materials mit Menschengeist und Menschenseele benutzt nicht ein schon vorhandenes Gefühl; sie ist die allererste Erzeugung des Gefühls, dessen Reinheit sich in der Kraft, in der durchdringenden Klarheit und Durchsichtigkeit seiner Schöpfung offenbart.

13. Die Gottheit und der Mensch.

Diese reine Erzeugung, in welcher das reine Gefühl sich vollzieht, ist Liebe zur Natur des Menschen. Und auch diese Liebe ist rein erzeugend: sie erhöht das Menschenmaß; sie erhöht den Begriff des Menschen noch über alle seine geistige Bedeutung, noch über alle seine sittliche Leistungskraft. Ob der Begriff der Gottheit durch die Kunst gefördert wird, das ist sehr die Frage. Die Götter mögen den Griechen von der Kunst gegeben sein, und überall mag die Kunst an ihrer Ausbildung teilhaben.

Um so trennender tritt dagegen das Wort vom Einzigen Gotte: Du sollst dir kein Bildnis machen. Und wie von den Göttern, so wird es auch abgewehrt in der ganzen Geschichte des jüdischen Monotheismus von den Heroen. Monotheismus und Polytheismus dagegen vereinigen sich in ihrem verschiedenen Anteil an der Kunst: die Juden an

der Poesie und der Musik, die universelleren Griechen außer in diesen Anteilen noch an der bildenden Kunst. Das Gemeinsame aber in beiden Kunstgattungen ist der Mensch, die Erhöhung, die Vollendung der Natur des Menschen. Dazu bedient sich die griechische Plastik des Mythenstoffs der Götter, während die Psalmen die Seele des Menschen entfalten, erweitern, erhöhen, und diese Erhöhung des Menschen zum eigentlichen Ziel haben. Wie in der Plastik die Göttermythen nur Stoffe sind für das Ideal des Menschen, so in den Psalmen die Nähe Gottes nur gleichsam der Vorhof für den Tempel des Menschen. Die Seele des Menschen, in der Nähe Gottes, in der Sehnsucht zu Gott hin ihre tiefe Kraft ausgrabend und erobernd, sie ist das Heiligtum dieser Poesie und dieser aus dieser Poesie entquellenden Musik. Es ist Kunst, daher muß der Mensch der zu erzeugende Gegenstand sein. Es ist das erzeugende Gefühl der Kunst, daher muß die Liebe zum Menschen die erzeugende Kraft sein. Auch hier ist es, man täusche sich hierüber nicht, die Natur des Menschen, welche geliebt wird. Wo die Sehnsucht klagt, da bricht die Natur des Menschen hervor.

Die Sehnsucht ist der Naturlaut der Seele. Sie verbindet die Natur des Menschen mit der allgemeinen Natur, mit den Wolken, zu deren Höhe das Gebet sich aufschwingt, wie mit den Bäumen, die wachsen und welken, wie mit den Tieren und den Vögeln. Die Schwingen der Seele suchen ihr Urbild an den Schwingen der Taube in ihrem Fluge, in ihrem Ruhen. Wir werden auf die Bedeutung der Psalmen für die Kunst noch zurückkommen.

Wo die Kunst lebendig wird, da regt sich die Liebe zum Menschen. Und wo die Götter der Darstellung entzogen werden, da öffnen sich neue Schleusen für den Strom der Menschenliebe, indem der Mensch nicht weniger erhöht wird als durch die plastische Natur. Hier liegen die Grenzlinien zwischen der bildenden Kunst und besonders der Musik. Zunächst aber begrenzen sich hier auch bildende Kunst und Poesie. Es ist doch auch die Natur des Menschen, welche vorzugsweise in seiner

seelischen Art Problem wird, und zur Erhöhung gebracht werden muß. Die Begeisterung für diese gleichsam seelische Natur im Menschen, vielmehr für die sinnliche Natur seines Seelenwesens ist es, welche nicht nur in der *L y r i k* hervorquillt, in der die Erhöhung noch zweifelhaft bleiben könnte, sondern auch im *D r a m a* in dem der Mensch zum *P r o m e t h e u s* wird. Und doch bleibt es die sinnliche Natur des Menschen, die Menschen schaffen will. Die Liebe zum Menschen ist auch hier die erzeugende Urkraft. Ihr müssen die Götter zum dienenden Stoffe werden.

Der Mensch ist das Urmmodell der Kunst. Die Liebe zum Menschen das Urgefühl des Kunstschaffens, wie des Kunstgenießens. In diesem Urmmodell treten alle Richtungen des Bewußtseins in Spannung, die Erkenntnis, wie der Wille. Und aus dieser Spannung schnell die neue Erzeugungsweise hervor, das reine Gefühl.

Wir werden sehen, wie die Differenz unter den Kunstgattungen sich aus dieser Spannung ergibt. Die bildende Kunst geht unmittelbar hervor aus der Richtung der Erkenntnis und der Natur; Poesie und Musik dagegen erzeugen sich aus der Spannkraft des Willens vorzugsweise. Daher beseelt die bildende Kunst den Leib des Menschen durch den Geist der Sittlichkeit, Poesie und Musik dagegen suchen einen Körper für den Hauch der Seele, den sie atmen. Darüber wird die Entwicklung erst folgen können. Jetzt halten wir uns an das Prototyp der bildenden Kunst, die daher instruktiver ist für den Begriff des Gefühls, als Liebe, obwohl Poesie und Musik den Schein des Vorzugs in sich tragen, während sie doch problematisch bleiben für die Verkörperung der Seele. Denn diese kann nur im Menschen, nicht als Mensch erfolgen. Im Menschen droht sie immer etwas Einzelnes zu bleiben; der Mensch selbst dagegen muß als die Allheit der Züge seines Menschenwesens zur Darstellung kommen. So fordert es die Liebe zum Menschen, die keine Einschränkung, keine Ausnahme für eine Seite des Menschlichen zulassen kann. Diese Allheit des Menschenwesens fehlt in Poesie und Musik, diese Allbeseelung jedes Muskels und jeder Gliedmaße. Im ganzen Leibe steckt die ganze Seele; ganz in jedem Teil des

Leibes. So führt die plastische Allheit unmittelbarer auf die Vollendung der Liebe hin.

Ebenso wird die plastische Liebe auch als Gefühl erkennbar, wie in Poesie und Musik, zugleich aber als Erzeugung deutlicher als sie. Denn dort bleibt die sinnliche Natur doch immer seelisch, Entfaltung der Seele an den sinnlichen Kräften der Seele. Die Sinnlichkeit bleibt auf die Seele eingeschränkt. Die plastische Allheit dagegen umfaßt in der Gestalt des Menschenleibes die ganze Sinnlichkeit, die ganze Natur des Menschen, und bringt sie zur Erzeugung. Es ist also freilich im Urquell die Liebe zum Menschen, mithin das Gefühl, aber dieses Gefühl bezeugt sich hier unmittelbarer als Erzeugung, weil es die Gestalt des Menschen ist, die es zu erzeugen gilt.

Daher auch der Schein größerer Freiheit hier als dort, einer Art von Neutralität und Gleichgültigkeit, die der Liebe entgegengesetzt zu sein scheint. Indessen ist es vielmehr das Gleichmaß in der Spannung der beiden Vorbedingungen, welche den Willen mäßigt, ohne ihm seine Impulsivität zu benehmen, welche die Erkenntnis an der konkreten Aufgabe lebendig macht, ohne ihr ihre Beschaulichkeit und Fassung zu nehmen. Gefühl, Liebe zum Menschen bleibt die Urkraft, aber das reine Gefühl ist Erzeugung, Erzeugung aber wird wirklicher im Ebenbilde des Menschen, welches der Leib seiner Seele ist.

14. Das Kriterium der Vollendung.

Die Vollendung kommt auch unaufhaltsamer hier zur Erfüllung als dort. Dies läßt sich am Begriffe des Maßes erkennen. Die griechische Plastik hat sich nicht an den Kanon des Polyklet gebunden. Phidias hat seine Größe an dem Übermaß zur Entwicklung gebracht, welches die ehemals sogenannten Tauschwestern offenbaren. Das ist nicht das Übermaß der Göttergestalt, sondern die Erhöhung der Menschengestalt. Daß dem so ist, das hat Michelangelo zur Wahrheit gebracht, und darin besteht die über allen Tadel tiefster Verkennung erhabene

wahrhafte Originalität Michelangelos, daß er in diesem Übermaß über die Jahrtausende hinweg mit Phidias sich verbindet. Das ist nicht Barock, sowenig Phidias Barock ist. Das ist die größte Einzigkeit der Originalität, welche die Höhe der wahrhaften Klassizität ist. Wenn das Wort eine mehr als historische Gültigkeit hat, daß die Höhe der Kunst zugleich den Übergang zum Barock in sich trage, so erfährt es hier nicht bloß seine Bestätigung, sondern seine Berichtigung.

Der Schein des Barock liegt im Übermaß. Das Kriterium für das Maß des Übermaßes aber liegt im Begriffe der Vollendung. Ob das Übermaß aus der Tendenz zur Vollendung entspringt, und ob es der Ausdruck dieser Vollendung ist, in diesem Kriterium liegt die Entscheidung der Frage, ob die Klassizität sich behauptet, oder aber ob sie in Barock abschwilt. Dieses Abschwilt müßte auch in dem gewaltigsten Anschwellen des Kraft- und Größenmaßes sich verraten, wenn die Vollendung nicht das Ziel bildete, wenn äußerliche Vergrößerungen als Verzerrungen erscheinen müßten. Und wiederum bleibt das Kriterium der Vollendung des Menschenmaßes im erzeugenden Gefühle mit der allumfassenden Liebe zum Menschen verbunden.

Ob Grecc in seinem Übermaß, in dem er die Wege Michelangelos offenbar beschreiten will, von seinem Ziele bestimmt, von seiner Liebe getrieben, von seinem Gefühle geleitet wird, das haben die Kunstkenner zu untersuchen; aber die Entscheidung liegt, auf Grund ihrer kunstwissenschaftlichen Untersuchung, bei der reinen Ästhetik.

Unausweichlich geht hier der Blick auf Beethoven. Auch er steht im Rufe, auf ein Übermaß das Menschengefühl zu spannen, und es fehlt nicht an großen Stimmen, welche auch in ihm, in dem Übermaß seiner Dissonanzen den Übergang zum Barock erkennen wollen. Auch in neuerer Zeit wagt sich dieses Urteil hervor. Was dieses Übermaß an dem Naturkörper der Töne zu besagen hat, das wollen wir hier noch nicht betrachten; nicht das Übermaß in der Spannung der beiden Vorbedingungen, sondern nur wie es sich in der An-

spannung des erzeugenden Gefühls, in der Liebe zum Menschen verwirklicht, welche die Seelenkraft des Menschen zu einer neuen Höhe bringt. Wer das Barock nennt, der entzieht die Musik dem Ideal der Vollendung. Wer in diesem Übermaß nicht das Grundmaß zu erfüllen vermag, der schränkt die Liebe ein, welche in der Musik nicht geringer als in jeder andern Kunst den Begriff des Menschen in der Seelenkraft seines Gefühls zu pflegen, zu verwalten, zu mehren, zu erhöhen, zu erzeugen hat. Denn Erzeugung ist immer Erhöhung. So fordert es die Reinheit. Indem aber die reine Erzeugung, als Erhöhung des Menschenbegriffs, durch die Erhöhung seiner Menschennatur als die Aufgabe der Kunst immer deutlicher wird, so wird das reine Gefühl einleuchtend als reine Erzeugung.

Die reine Erzeugung hat nunmehr in dem reinen Erzeugnis Wirklichkeit gewonnen. Die Natur des Menschen ist als das reine Erzeugnis zur Erkenntnis gekommen. Die Natur des Menschen, das ist der Mensch der Natur. Die Natur wird zum Zubehör des Menschen, wie sie seine Umgebung, seine Umwelt für seine Innenwelt ist. Sein Leib ist ein Teil dieser Umwelt. Aber dieser Leib ist nicht schlechthin seine Seele. Das reine Gefühl geht nicht schlechthin auf den Leib, sondern es zielt auf die Seele, wie es aus ihr entquillt. Die Vorbedingungen des ästhetischen Gefühls schon stellen diesem die Aufgabe, an ihnen selbst die Einheit zu vollziehen. Diese Einheit ist das Erzeugnis des reinen Gefühls. Diese Einheit ist nicht Resultante jener beiden Vorbedingungen, sondern die neue Schöpfung, die reine Erzeugung.

15. Die Gestalt.

Und wie bringt die Kunst diese Einheit zu Stande? Darin eben ist die Plastik so instruktiv: sie erzeugt diese Einheit an der Gestalt des Menschen. Die Gestalt ist nicht nur sein Leib, sowenig als sie schlechthin seine Seele ist. Die Gestalt ist die Einheit von Seele und Leib.

So bekundet sich das reine Gefühl als Erzeugung. Diese wird unmittelbar deutlich in dem Inhalt eines Objekts. Und dieses Objekt ist bei aller ihrer Innerlichkeit in eminenter Weise die Gestalt. Es läßt sich so auch verstehen, daß in dem Schicksal der Sprachvernunft die Gestalt ausersehen wurde, die Trägerin, die Offenbarerin des tiefsten Inhalts der Seele zu werden: die Gestalt, als Idee. So tritt die andere Seite des Inhalts in der Natur des Menschen an der Gestalt hervor, die andere Seite, welche vielmehr die ursprüngliche ist, wenn anders die Erzeugung reines Gefühl ist. Die Erzeugung geht aus auf das Objekt; das reine Gefühl geht aus von dem Subjekt.

Wenn die Seele in der Gestalt der Inhalt der Erzeugung werden soll, so muß das Subjekt immanent werden dem Objekt. Das reine Gefühl erschöpft seinen Begriff nicht im Inhalt des Objekts, sondern seine Prägnanz vollzieht sich erst in der Erzeugung des Subjekts. Die Seele baut sich den Leib, und die plastische Gestalt ist dieses Bauwerk. In ihr zuckt die Seele in jedem Muskel; in der Ruhe nicht minder als in der Bewegung. Diese Seele der Gestalt ist aber vorab die Seele des Gefühls. Die Seele des Künstlers wird lebendig in der Seele der Gestalt. Auch sie ist nicht vorher fertig vorhanden, so daß sie sich nur in das Kunstwerk zu ergießen brauchte, sondern sie erzeugt sich erst, sie entfaltet sich erst in der Gestalt, in deren Erzeugung.

Das Kunstgefühl ist Liebe zum Menschen. Diese Liebe kann nicht anders als auch reflexiv sein. Diese Rückbiegung ist aber nur Illusion. Der Eros hat seinen Ursprung im Künstlergeiste des Menschen selbst. Er ist dort freilich nicht fertig vorhanden, sonst könnte die Methodik des Ursprungs nicht in Kraft treten. Man darf aber wohl gleichnisweise sagen, daß alle systematischen Richtungen des Bewußtseins in ihm ihren Ursprung haben; in ihm, sofern er für keine Richtung gegeben, für eine jede aber die Aufgabe ist, die unendliche Aufgabe, welche für jede Richtung des erzeugenden Bewußtseins die Ursprungsidee ihrer Einheit bildet. Eine jede dieser Richtungen hat eine besondere Einheit zu ihrem Ursprung.

Daher kann keine dieser Einheiten die Einheit des Bewußtseins überhaupt sein. Wir unterscheiden die Einheit für das Bewußtsein der Erkenntnis, als die Einheit des reinen Denkens, von der Einheit des Willens, in welcher die Ethik des reinen Willens das Selbstbewußtsein definiert hat.

Wenn wir nun hier bei dem ästhetischen Bewußtsein vor der Frage der Einheit stehen, so scheint eine große Schwierigkeit sich zu erheben. Mehr als die vorhergehenden Bewußtseinsarten scheint die Einheit für das reine Gefühl gefordert zu sein; und dennoch ist diese Einheit auf das Äußere der Gestalt, das Objekt des Menschen bezogen. Wenn das Gefühl die Erzeugung hier zu vollziehen hat, so sollte die Einheit, wenngleich auch sie nicht als gegeben gedacht werden darf, dennoch in absoluter Ursprünglichkeit zu denken sein. Bei den anderen Arten mag die Beziehung auf die Einheit von dem Stoffe ausgehen, an dem die Aufgabe ansetzt; selbst beim reinen Willen bildet die Materie der Begehrung diesen Ausgangspunkt. Beim reinen Gefühl hingegen, sofern es erzeugende Liebe ist, muß der Ursprungspunkt schlechthin im Innern liegen. Die Gestaltung ist Seelengebung. Die Seele ist in erster Instanz die Seele des Künstlers, welche auf die Gestalt, in die Gestalt hinein gefühlt wird. So scheint das ästhetische Bewußtsein vorwiegend die Einheit zu fordern, und mithin das Subjekt im Inhalt der Erzeugung.

Es ist mithin gar nicht Reflexion, Zurückbiegung auf die ursprüngliche Einheit des Gefühls, welche hier gefordert wird, sondern es ist vielmehr die ursprüngliche Ausstrahlung des reinen Gefühls, vermöge deren das Subjekt zum unmittelbarsten Erzeugnis wird. Die Korrelation von Subjekt und Objekt, die überall durch den Grundbegriff der Einheit, als der Vereinigung, gefordert wird, vollzieht sich hier nach der allgemeinen Methodik, aber gemäß der systematischen Eigenart in dieser scheinbar rückläufigen Weise, während die Korrelation, wie sie das reine Gefühl fordert, die Ursprünglichkeit der Einheit nur noch zwingender macht. Das Mannigfaltige, welches sonst als gegeben gedacht wird, wird hier

schroff und scharf als Stoff gestempelt, der geformt werden muß, was nur die Einheit leisten kann. Diese Einheit ist die Seele im Leibe. Diese Einheit ist das Subjekt.

16. Die drei Richtungen des reinen Bewußtseins.

Wir stehen an der Frage des Ich im ästhetischen Gefühle. Und es wird zweckmäßig sein, das Verhältnis der drei Richtungen des Bewußtseins zum Ich-Problem hier in Erwägung zu ziehen.

1. Im Erkenntnis-Bewußtsein tritt, als Ich, das Ich ganz zurück. Die hier obschwebende Einheit des Bewußtseins ist unverwandt auf die Erzeugung des Objekts gerichtet. Diese Erzeugung, die Vereinigung aller dabei ins Spiel kommenden Momente, ist hier die alleinige Aufgabe; für diese Leistung hat das Ich einzustehen, und ihretwegen sich ganz ins Dunkel zurückzuziehen. Wenn dennoch die objektivierende Leistung eine subjektive Zurüstung fordert — der Vereinigung muß korrelativ eine Einheit entsprechen — so bildet diese Einheit nicht das Ich, sondern der Begriff.

Im Begriffe vereinigen sich die beiden Grenzpunkte der Erzeugung: das Objekt und das Subjekt. Vermittelt des Begriffs kommt die Erzeugung zu Stande. Der Begriff ist der Hebel, mit dem die Vereinigung das Objekt heraufhebt. Die Vereinigung kommt als Objekt zur Erscheinung im Bilde der Einheit.

Wie diese Einheit aber das Bild des Objekts ist, so noch mehr das des Subjekts. Für das Subjekt wird sie sogar zum Urbild. Was wäre das Subjekt ohne Einheit? Daher ist der logische Begriff des Denkens, und ebenso sehr der der Seele, von Parmenides ab bis Kant, stets als Einheit, mithin als Begriff gedacht worden.

Das ist der Sinn des Streites zwischen Logik und Psychologie bezüglich der Hegemonie. Das Subjekt, das Ich kann nur logisch bestimmt werden, als Einheit für die Vereinigung aller Momente im

O b j e k t. Die Einheit des Objekts, sie ist das Objekt. Die Einheit aber ist immer nur der Begriff, in dem die Vereinigung sich vollzieht. Das lehrt die Logik.

Wenn dagegen die Psychologie von der Logik unabhängig bleibt, so wird das Verhältnis umgekehrt. Jetzt ist die Einheit schon an und für sich da. Wie kann sie das aber sein? Dafür haben wir eben das absolute Subjekt. Wer nun aber die Seelensubstanz nicht glaubt, der verschmäht eben die Metaphysik der Psychologie. Wenn dagegen aber der Einwand erhoben wird: kann denn die Metaphysik das Objekt begründen, wenn sie die Einheit nicht als Einheit des Begriffs, sondern als Einheit der Seele annimmt? So stellt sich darauf, bald verschleiert, bald unbefangen, bald aber auch berechnet, die Antwort ein: das Objekt steht von vornherein fest. Es ist Subjektivismus, das Objekt durch den Begriff gewinnen zu wollen.

So bildet sich ein innerlich befestigtes Verhältnis zwischen Psychologie, Metaphysik und Sensualismus. Die Metaphysik läßt den Sensualismus in Frieden, um den Spiritualismus retten zu können. Der Sensualismus soll die Logik ersetzen. Nur so kann die Psychologie die führende Stelle einnehmen. Alles nur, damit die Einheit nicht als Einheit des Begriffs zu suchen sei, sondern in der Einheit der Seele gefunden werde.

Wenn dagegen das Bewußtsein des reinen Denkens, der Erkenntnis, als Erzeugung des Objekts, die Erzeugungsweise des Begriffs ist, so tritt die Einheit des Bewußtseins, als Selbstbewußtsein, unweigerlich zurück. Die Einheit, die hier die erzeugende Kraft ist, ist die des Begriffs. Die Einheit des Begriffs aber hat nicht sowohl für die Einheit des Subjekts zu sorgen als vielmehr für die des Objekts. Erkenntnis ist Erzeugung des Objekts. Das reine Denken zielt auf nichts anderes als auf die Erzeugung, die Begründung, die Sicherung des Objekts. Wo das Subjekt in methodischer Weise Gegenstand des Denkens wird, da handelt es sich um ein anderes Denken als das Denken der reinen Erkenntnis.

2. Diese andere Art des Denkens macht sich im Willen geltend. Er ist reiner Wille; denn er erzeugt die Inhalte der Sittlichkeit. Der reine Wille ist aber nicht nur Denken; in ihm arbeitet der Affekt. Er ist in seinem Urelement Bewegung. Diese Bewegung aber ist die Urthat des Bewußtseins. Sie ist nicht das Urbild der Materie, sondern für diese selbst der erste Schritt des Bewußtseins zu seiner Entwicklung und Darstellung. Wenn so der Wille schlechthin, seinem Ursprunge nach, Erzeugung des Bewußtseins ist, so kann die Meinung aufkommen, daß im Willen das Ich seinen legitimen Platz gewinne und behaupte.

Alles Verlangen ist die Triebfeder, um eine Leere auszufüllen, in welcher das Bewußtsein gleichsam gähnt; und es ist nur scheinbar das Objekt, welches diese Füllung zu bewirken hätte, oder zu bewirken vermöchte. Es ist vielmehr schlechterdings das Ich allein, das an die Stelle dieser Leere treten soll. Das Objekt ist nur das Mittel, scheinbar die Leere zu verdecken, daher der rasche Wechsel in den Gegenständen, die als diese Mittel begehrt werden. Sie alle sind irrelevant, nahezu indifferent; es handelt sich lediglich um das Ich selbst, welches über dem Abgrund dieser Begehungen schwebt. Und was von der Begierde gilt, das glaubt man auch bei dem Willen nicht preisgeben zu dürfen. Bleibt doch auch der Wille vom Affekt getrieben, der selber ja auf die Mischung mit jenen elementaren Antrieben angewiesen bleibt. So scheint hier das Ich unverrückbar den Zielpunkt zu bilden.

Dennoch ist dies nur Illusion. Das Ich ist im reinen Willen weder der Zielpunkt, noch der Ursprungspunkt. Von ihm geht die Ausstrahlung nicht aus, und auf ihn geht keine Reflexion zurück. Von diesem Ich kann der reine Wille nicht ressortieren. Dann könnte er nur Begehrung sein. Der Brennpunkt, der den Mittelpunkt des reinen Willens bildet, ist ein unendlicher Punkt, nicht nur im räumlichen Sinne, sondern im Sinne der unendlichen Allheit. Das Individuum des reinen Willens hat seinen Brennpunkt in der unendlichen Aufgabe des Ich. Das Ich des reinen Willens ist durchaus nicht gegeben. Wer daran Anstoß nimmt, der unterschätzt die Gefahr, welche hier für den sitt-

lichen Willen besteht, in psychologisches Begehren sich zu verflüchtigen und zu vernichten. Das Ich des reinen Willens ist die Einheit der Allheit, welche, als unendliche Aufgabe, das Selbst des reinen Willens zur Erzeugung bringt.

Für diese Aufgabe des Selbst ist die Autonomie die Methode. Der freie Wille ist nicht ein Attribut eines bestehenden Ich; die Freiheit, vielmehr die Autonomie ist nichts als eine Methode, wie die Erkenntnis überall mit Ideen, als Methoden, zu operieren hat. Dieses Selbst der sittlichen Allheit ist und bleibt die unendliche Aufgabe des wollenden Ich.

Dieser Reinheit des Ich wegen hat die Ethik des reinen Willens dieses Ich als Selbstbewußtsein ausgezeichnet, im Unterschiede von dem Bewußtsein der Erkenntnis. Das Selbstbewußtsein des sittlichen Individuums ist das Selbst der Allheit. So lange das wollende Ich sich nur als Individuum fühlt, so lange ist es noch nicht zum Ich des reinen Willens gereift. Auch wenn es nur erst in einer der relativen Mehrheiten sich zu objektivieren vermag, bleibt es noch im Vorhof der Sittlichkeit, auf dem Wege der relativen Tugenden. Nur in der Allheit des Staates und der Menschheit atmet das wahrhaft lebendige Subjekt des reinen Willens.

Indessen ist es freilich zu begreifen, daß man an diesem Ich des sittlichen Selbstbewußtseins kein Genügen finden mag, daß man eine Beschränkung fordert, als wäre sie eine Ergänzung. Freilich, dieses Selbst ist und bleibt ja nur unendliche Aufgabe. So wird der Ruf verständlich: wo faß' ich dich, unendliche Natur?

Es ist hier nicht allein die psychologisch verkappte Metaphysik, welche das Wort nimmt; hier läßt sich die Religion nur schwer verdrängen. Und es ist nicht das Interesse an der Seelensubstanz, das sich etwa der Unsterblichkeit wegen hier wieder eindrängt, sondern es sind die besten und tiefsten Interessen der Religion, die hier sich geltend machen. Die Religion will immer im letzten Grunde ein Gefühl des Unendlichen sein. Mit diesem Unendlichen aber muß das endliche Ich verbunden, und für

diese Verbindung selbst als ein fester Punkt gefordert werden; so scheint es, als ob die Religion von der unendlichen Aufgabe das Ich ablösen müßte. Wäre der Schein stichhaltig, so müßte ein unausgleichbarer Konflikt zwischen Religion und reiner, methodischer Sittlichkeit bestehen. Alsdann aber könnte auch die Aufnahme sittlicher Grundmotive in die Religion immer nur mit Verrenkung und Entstellung arbeiten.

Unser Stichwort weist auf den Ausweg hin. Die Religion will Gefühl des Unendlichen sein. Gibt es denn aber ein anderes reines Gefühl außer dem ästhetischen? Wenn nicht, so kommen wir auch hier auf die Lösung, die sich schon früher ergeben hat. Es ist nicht selbständige Religion, welche als Gefühl des Unendlichen sich dartut, sondern es ist die ästhetische Grundkraft der Religion, welche in dieser Lösung wirksam wird. Das Unendliche kann gedacht und kann gewollt werden; wo es gefühlt wird, da waltet das ästhetische Bewußtsein. Und es ist nicht die einzige Stelle, an welcher das ästhetische Gefühl als ein eigenes religiöses Bewußtsein sich zu differenzieren sucht.

Wir werden auf die Klarstellung dieses Verhältnisses zurückkommen. Hier sei nur abschließend hervorgehoben, daß auch die Religion daher keine selbständige Veranlassung hat, den Ich-Punkt zu verfestigen. Das religiöse Ich soll doch immer in letzter Instanz ein sittliches Ich bleiben. Dieses aber ist nur das Selbstbewußtsein der Allheit; und wohl dem sittlichen Ich, dem wollenden Ich, daß es zu dieser Allheit sich zu erhöhen vermag. Denn wer die Aufgabe will, der will die Lösung. Und wer die Lösung will, der erzeugt die Allheit als reines Selbstbewußtsein. Es bleibt dabei: im Willen ist das Selbst nur Allheit.

3. Das ästhetische Bewußtsein allein steuert auf ein Selbst hin, welches die Lösung nicht nur in der Aufgabe sich zum Inhalt setzt, sondern welches das Individuum schlechthin zur Aufgabe macht.

Mithin kann diese Aufgabe nur eine Lösung fordern, in welcher es immer beim Individuum verbleibt.

Mit dem Begriffe des Individuums hat die systematische Ästhetik begonnen: die Kunst ist Kunst des Genies. Und was von der Kunstschöpfung gilt, das muß ein für alle mal in angenäherter Weise auch vom Kunst-erlebnis gelten. So ist hier eine andere Art von Ich im Spiel als beim Wollen.

Zwar spiegelt sich auch im Eros ein Doppel-Ich. Die Liebe ist niemals Selbstliebe. Das ist eine falsche Deutung. Sie muß daher auch in der Kunst ihre Mehrheit und ihre Allheit haben. Dadurch wird die Selbständigkeit des ästhetischen Gefühls nicht beeinträchtigt. Der Wille ist ja ebenso sehr, wie die Erkenntnis, Vorbedingung des Gefühls. Aber eben nur Vorbedingung. Und wenn es von da aus zur neuen Bewußtseinsart kommt, dann kommt es eben zu einem neuen Ich, zu dem Ich in einer bisher nicht zur Geltung gebrachten Selbständigkeit.

Jetzt kehrt sich das Grundverhältnis der Beziehung auf Mehrheit und auf Allheit um. Das ästhetische Gefühl ist Liebe zum Menschen, zur Natur des Menschen, zum Menschen der Natur und in der Natur. Diese Natur des Menschen ist nicht allein die Norm, und nicht allein der Typus, geschweige ein Abbild der sittlichen Menschheit, von der er hier ja nimmermehr das Urbild sein könnte. Was ist im letzten Grunde dieser Mensch des ästhetischen Gefühls, des ästhetischen Kunstwerks?

Hier wird das gesuchte Ich wirkliches Ereignis. Hier vollzieht sich die erste eigentliche Erzeugung des Selbst, nicht als Selbstbewußtsein, aber als Selbstgefühl. Das Erzeugnis des reinen Gefühls ist das Selbst in reflexiver Bedeutung. Ein Mensch wird gestaltet. Er gehört einer fernen Zone an, und eine Landschaft wird ihm als Hintergrund gegeben, oder die Landschaft ist der Vordergrund, in welcher nichtsdestoweniger der Mensch immer den unendlich fernen Punkt bilden muß. Wie kommt das denn aber, daß erstlich der Mensch immer das eigentliche Objekt der Kunst bleibt, und daß

ferner auch der Künstler selbst in sein Objekt sich projizieren muß, wenn anders doch die Kunst die Kunst des Genies ist?

Dagegen kann die Forderung der Objektivität nicht streiten wollen: die Objektivität ist im letzten Sinne immer nur die Vollendung des Genies. Wie kommt es also, daß das Individuum es immer ist, welches das alleinige Objekt, den letzten Urgrund in jedem Kunstwerk bildet? Es kommt daher, daß die Erzeugung des Gefühls die Erzeugung des Individuums zu ihrem alleinigen Zielpunkt hat.

Alles Kunstschaffen ist ein unaufhörliches Zurückgehen auf dieses Urgefühl des Individuums, ein unaufhörliches Schöpfen und Beschauen aus diesem reinen Inhalt des Gefühls heraus. Und nicht minder ist dies die Weise alles Kunsterlebens: ein unablässiges Zurückkehren und Einkehren in diesen reinen Inhalt, den das reine Gefühl als das Selbst des Gefühls unaufhörlich zu erzeugen, unablässig neu zu erzeugen hat. Auch dieses Selbst ist nicht fertig gegeben. In dem Charakter der unendlichen Aufgabe unterscheidet es sich durchaus nicht von dem sittlichen Selbstbewußtsein. Der Unterschied liegt einzig und allein darin, daß in dem reinen Gefühle alle Allheit selbst, geschweige alle Selbstheit unerbittlich immer in das reine Individuum untertauchen muß.

Da gilt kein Verdacht der Isolierung, der Atomisierung. Dieses Atom ist das Universum. Im ästhetischen Gefühle gibt es keine andere Instanz und keine andere Realität als die Individualität. Das Gefühl objektiviert sich immer in einer geschlossenen Welt; aber diese geschlossene Welt ist in allen ihren Grenzen immer nur das eigene Selbst. Wenn dieses Selbst nicht ein Gebild der Selbstsucht ist, wenn es als ein reines Erzeugnis gelten darf, so ist dies der Triumph der Ästhetik, daß sie es beglaubigen kann, daß sie es erzeugen muß. Und diesen Triumph erringt die Ästhetik dadurch, daß sie die Selbständigkeit der ästhetischen Bewußtseinsart als Gefühl zu bestimmen hat.

Denn das bleibt das Gemeinsame des reinen Gefühls mit den relativen Gefühlsstufen, daß der *U r l a u t* des Bewußtseins, der immer auf allen Bewußtseinsstufen neu erklingen muß, im reinen Gefühle auch noch zunächst sich erhält. Aber die Selbständigkeit des sonst relativen Gefühls vollzieht sich doch erst in dessen Verwandlung zum reinen Gefühle. Indessen vollzieht sich in dieser Verwandlung auch die Ausprägung des *U r b e w u ß t s e i n s*, und zumal des *U r i n h a l t s* der Bewegung in diesem neuen Inhalt. Wir wissen jetzt aber, daß dieser Inhalt gar nicht eigentlich Objekt, sondern immer nur Subjekt ist. Das kommt von dem *U r g e f ü h l e* her, und von der *U r b e w e g u n g*.

Wie die Bewegung die erste Ausstrahlung des *F ü h l e n s* ist, so bleibt sie in dem selbständigen Gefühl die durchgängige Betätigung. Und wie die Bewegung immer nicht nur aus dem Bewußtsein ausstrahlt, sondern selbst die Ausstrahlung des Bewußtseins ist, so ist sie eben dadurch auch die *Z u r ü c k - s t r a h l u n g* in sich selbst. Es verschwindet daher eigentlich das Objekt überhaupt für das reine Gefühl. Das Objekt bleibt ihm immer nur Stoff und Vorbedingung. Nicht anders geht es auch dem sittlichen Gegenstande hier, also auch nicht anders dem reinen sittlichen Ich. Es wird nicht vernichtet, aber es wird *a u f g e s o g e n*.

Und in dieser Resorption, welche auch das sittliche Selbstbewußtsein hier erleiden, hier erleben muß, ereignet sich eben das *n e u e E r l e b n i s*. Alle Stoffe, alle reinen Inhalte werden hier einer neuen Reinheit unterworfen. Und diese neue Reinheit kennt keinen andern Inhalt, kein anderes Objekt und kein anderes Subjekt als nur das *n e u e S e l b s t*, das Gebild des Gefühls; nein, das Erzeugnis des Gefühls. Das Gebild könnte Illusion sein; das Erzeugnis ist rein, mithin ein Inhalt von demselben methodischen Gepräge, welches auch den anderen Inhalten Wert zu geben vermag. So wird das Selbst nicht etwa geringer an Wert, nicht etwa schwankender in seinem Bestande, wenn es zum Erzeugnis des Gefühls wird.

17. Die Musik.

Den evidentesten Beweis dafür, daß das reine Gefühl gänzlich, wie restlos, in das Subjekt zurückgeht, liefert die Musik. Wir wissen, daß auch sie die beiden Vorbedingungen des Bewußtseins voraussetzen muß; und es kann kein Zweifel darüber sein, daß die Theorie der Musik nicht nur sachlich ihre mathematisch-physikalische Grundlage hat, sondern daß diese Kunsttheorie auch der persönliche Besitz des Komponisten sein muß, die beständige Grundlage seines Schaffens. Und ebenso gilt diese Voraussetzung für das ganze Kulturgebiet der Sittlichkeit, was wir noch eingehend zu betrachten haben werden. Dennoch aber wissen wir ebenso sehr, daß alles theoretische Wissen und Können, alle Beherrschung der strengsten Formen frostig und unerquicklich bleibt, wenn eben der Genius fehlt.

Und worin erkennen wir untrüglich diesen Genius? Bringt ihn etwa die Zeitgeschichte, und nicht vielmehr die Weltgeschichte der Kunst zur entscheidenden Anerkennung? Es gibt kein anderes Kennzeichen, kein anderes Wahrzeichen der echten Kunst als die Erzeugung des echten Gefühls. Diese Lösung scheint doch wieder die Frage in sich zu bergen: aber welches Kriterium entscheidet über die Echtheit des Gefühls? Offenbar darf es kein anderes geben als das reine Gefühl selbst. Wir aber wollen hier das reine, erzeugende Gefühl in dem Rückgang auf das Subjekt erkennen, insofern dieses alles Inhalts nicht zwar entledigt, aber enthoben ist, nur schwebendes, schwingendes Bewußtsein, nur Regsamkeit des Bewußtseins selbst ist dergestalt, daß die notwendige Erzeugung des Inhalts nur die Behauptung dieser Regsamkeit ist. Darin tut es sich eben kund, daß der Inhalt, so gehaltvoll er an sich ist, in seiner Notenfülle und in der Gliederung dieser Notenfolge, dennoch für nichts anderes gilt als lediglich Ausstrahlung dieses schaffenden Selbst.

Die Musik hat ihre Grundkraft im Rhythmus. Die schönste Melodiefolge bliebe sinnlos ohne den Rhythmus. Der Rhythmus aber ist die Grundform der Bewegung. Und die Bewegung ist die Grundform des Bewußtseins. Das

Leben des Rhythmus ist das Leben des Bewußtseins. Damit gleitet das Gefühl über die Grenzen des Menschen hinaus. In der Tat aber wird das Menschenleben durch das Tierleben begrenzt. Insoweit der Rhythmus die Grundform des Bewußtseins überhaupt ist, nehmen die Tiere ihren Anteil am Rhythmus. Dennoch ist das Singen der Vögel noch nicht Musik. Lust und Unlust freilich darf das Schmettern der Lerche bewegen. Und so könnte die Steigerung, wenn sie sonst berechtigt wäre, motiviert scheinen, daß auch ein Subjekt sich regt in den Singvögeln. Indessen bei ihnen gebricht es an der Objektivierung. Diese muß zuerst im Kunstwerk vollführt sein, dann erst kann der Rückfluß in das bloße Subjekt erfolgen. Es wird so wieder deutlich, wie es nur das reine Gefühl sein kann, für das wir das reflexive Gefühl, die Auflösung in das Selbst erweisen wollen. Der Rhythmus der Musik, nicht der Rhythmus der Bewegung und des Bewußtseins überhaupt, der Rhythmus des ästhetischen Bewußtseins stellt das reine Gefühl als die Auflösung alles Objekts in das Subjekt heraus. Auf Grund der Korrelation von Objekt und Subjekt erst kann die Resorption in das Subjekt ertolgen.

Die Musik enthält nicht allein im Rhythmus den Beweis ihres subjektiven Gehalts, sondern auch durch eine beinahe schon mehr physiologische als psychologische Resonanz. Das reine Gefühl muß in jeder Kunst die Berechtigung für den Ausdruck des Gefühls in sich tragen. Überall muß der Urquell des Bewußtseins erregt und ergriffen werden. Dennoch kann darüber wohl kein Zweifel sein, daß, selbst die gleiche Erregbarkeit vorausgesetzt, die Wirkung der Musik eine mächtigere ist. Diese Annahme wird schon in den Mythen von Orpheus ausgedrückt. Und Platon warnt in diesem Sinne vor der Macht der Musik, und macht Vorschriften über den Gebrauch der Tonarten. Es braucht dies durchaus nicht ein rein ästhetischer Vorzug der Musik zu sein; denn wir wissen bereits, daß die Macht des Bewußtseins nicht dem Inhalt entspricht, sondern vielmehr nur dem Gefühlsannex. Hier aber kommt es eben gerade auf dieses Verhältnis zwischen

dem reinen Gefühl in seiner Selbständigkeit und den Gefühlsannexen an.

Da zeigt es sich nun, daß die letzteren einen vordrängenden Einfluß über den Inhalt hinaus anstreben, während die Reinheit des Gefühls doch vorab durch den Inhalt bedingt ist, nichtsdestoweniger aber in das allgemeine Bett des Bewußtseins zurückströmen soll. Dieses allgemeine Bett wird aber von den relativen Gefühlsstufen ausgefüllt, und so muß das reine Gefühl hier, wo der abstrakteste, größte und mächtigste Inhalt letztlich doch nur als Ausgießung des Selbst zu wirken hat, am unmittelbarsten auf diese Unterströmung angewiesen bleiben, mit ihr sich förmlich beständig zu messen haben.

Das psychologische Symptom, auf das wir hinweisen wollen, besteht in der Art der Ergriffenheit, welche das musikalische Gefühl dartut. Wir sahen schon, daß die Mächtigkeit keinen Maßstab abgibt. Vielmehr geht die Tiefe der Wirkung über die Oberfläche hinweg, auf welche gewaltige Erregungen selbst sich beschränken. Die Reinheit des Gefühls beweist sich wiederum nur in der Erstreckung auf das Innere des ganzen Menschen, auf den Mittelpunkt seines Wesens, den Schwerpunkt seines gesamten Bewußtseins. Darüber läßt sich aber freilich nicht begrifflich entscheiden; in allen solchen Ausdrücken ist kein strenges Kriterium gegeben. Wir beziehen uns hier auch nur auf ein psychologisches Symptom.

18. Die Rührung.

Dieses möchte in der Rührung zu erkennen sein, welche alle echte Kunst, und am deutlichsten vielleicht die Musik, erwirkt. Rührung ist wohl unterschieden von Aufregung. Die Beschwichtigung ist nicht allein die Losung für die Triebe, sondern ebenso sehr auch für die Gefühle, sofern sie zum reinen Gefühl zusammenstimmen. Die Aufregung ist eine nicht qualifizierte Erregung, welche von den Gehörsnerven auf das ganze Nervensystem irradiiert. Damit aber entzieht sich dieses relative Gefühl der Ver-

wandlung in das reine Gefühl. Erst die Beschwichtigung kann für diese Verwandlung den Boden bereiten.

Was ist nun eigentlich die Rührung, die uns so wunderbar in der Musik ergreift? Es wird uns da kein Mensch vorgestellt und keine Landschaft, und es wird uns in der absoluten Musik auch keine Vorstellung aus der Begriffssprache der Vernunft erweckt; wir werden zu keinem Gedanken weder in Bezug auf die Natur, noch in Bezug auf die Sittlichkeit in bestimmter Weise angeregt: woher kommt die Rührung, die uns so tief ergreift, die Herr wird über unser ganzes Wesen, so daß wir die gesamte Gedankenwelt mit allen ihren Begriffsschätzen vergessen und dahingeben?

Die Tränen, die wir dabei vergießen, sind keineswegs zuverlässige Zeugen, sie entfließen auch dem Trunkenen, der des Bewußtseins zeitweise verlustig geworden ist. Sie sind ja auch Begleiterscheinungen des körperlichen, wie des seelischen Schmerzes. Und auch der seelische Schmerz kann nicht der ästhetischen Rührung gleichartig sein. Dennoch ist es nicht grundlos, daß das Liebeslied sich in Tränen bezeugt; daß kein Dichter sein Lied so häufig und so markig in Tränen objektiviert, wie der naive Dichter, der objektive, wie Goethe. Da bleibt kein Rat als grenzenlose Tränen. So fließt denn fort und quillet unaufhaltsam. Die Tränen sind freilich keine untrüglichen Zeugnisse, aber sie sind trotz der Vieldeutigkeit ihres Anlasses dennoch bedeutungsvolle Symptome für das Zurückfließen alles geistigen Inhalts in das ganz Elementare des Bewußtseins.

Oder wäre etwa die Rührung nicht ein ästhetisches Symptom, sondern doch ein sittliches? Wir fühlen die Rührung freilich auch bei einem sittlichen Vorgang, bei einer sittlichen Handlung, die ein Anderer begeht, wie auch bei einem Anlaß, der uns selbst der Beweggrund wird zu einer sittlichen Handlung. Aber welcher sittliche Vorgang spielt sich in einem Beethovenschen Quartett ab? Er baut doch selten die Eselsbrücke auf, daß es sich um einen Dankgesang an die Gottheit handelt. Und solcher Dankgesänge ist die Musik dieses Göttlichen übervoll, ohne daß eine Gebrauchsanweisung, außer für die Tempi, vorge-

geschrieben ist. Es ist kein sittlicher Grund zu einer Rührung vorhanden; sinnlicher Grund für die Aufregung ist freilich genugsam vorhanden. Aber aus diesem Gesichtspunkt lobte der Schah von Persien das Stimmen vor dem Konzert als das Schönste an demselben. Was ist also das Sittliche bei der musikalischen Rührung?

Es stellt sich deutlich so heraus, daß die Rührung durchaus ästhetisch ist und nicht sittlich. Erstlich ergibt sich diese Konsequenz für das reine Gefühl, die durch sie bedingt ist. Denn wenn sie sittlich wäre, so wäre das Gefühl nicht rein. Zugleich aber erstreckt sich diese Konsequenz auf die sittliche Rührung: auch sie ist vielmehr ästhetisch.

So tief und innig sind die Arten des Bewußtseins mit einander in ihren Wurzeln verwachsen. Was sollte uns bei einem sittlichen Vorgang zur Rührung bewegen? Jeder Mensch tut seine Pflicht, wenn er mit seinen schwachen Kräften in seinem beschränkten Maße eine gute Handlung tut. Wir dürfen uns freuen, wo immer ein Strahl des Guten hinieden erscheint. Aber es ist schon gefährlich, dieses menschliche Stückwerk rückhaltlos zu bewundern. Kant hat eindringlich genug vor der Schwärmerei für die „edlen und großmütigen“ Handlungen gewarnt. Indessen möchte das noch hingehen, und als eine gutmütige Schwäche der Menschen, als eine selbsterzieherische Übung ihrer Demut erklärlich sein, so daß diese geschichtliche Übung sich erhält, obwohl niemand so naiv sein kann, die Blößen in aller menschlichen Größe und Trefflichkeit nicht zu erkennen.

Aber woher in aller Welt soll die Rührung kommen, deren wir innwerden, wenn wir selbst in eigener Person zu einem Stücklein guter Handlung uns aufschwingen? Geraten wir nicht in die leere Selbstgefälligkeit bei diesem Schauspiel, welches unsere Nerven uns aufführen? Ist die Rührung der Beweggrund, dann geht die gute Handlung zum Teufel. Und der Weg zur Tugend wird schon schlüpfrig, wenn die Rührung ihn nur begleitet. Wenn aber die Rührung etwa nur nachfolgt, ja dann beweist sie ja gar nichts für eine sittliche Aktivität; dann ist sie nur ein Zeichen, ein Fall des

allgemeinen Zurückstauens jeder inhaltigen Bewußtseinsstufe in ihre relative Gefühlsstufe. Aber die Rührung besagt und bedeutet doch offenbar mehr als den bloßen Tränenerguß.

Dieser Überschuß in der Leistung, in der Bedeutung der Rührung kommt eben auf Rechnung des ästhetischen Gefühls, und daher ist die Rührung selbst ein Zubehör der Reinheit. Die Rührung ist kein sittlicher Affekt; der würde verschwinden müssen, wenn wir über uns selbst die Rührung genießen oder erleiden. Oder sollte sie etwa doch von sittlicher Art sein, etwa das famose Mitleid, das wir mit Anderen haben, weil wir in ihnen uns selbst erkennen, so daß wir das Mitleid nicht mit den Anderen, sondern nur mit uns selbst haben? Wäre dieses Mitleid nicht eine Deutung des angeblich metaphysischen Tiefsinns, so würde es dennoch nichts zur Sache austragen. Denn dann wäre es eben ein Ausdruck der Erkenntnis, wenngleich einer unbewußten, aber nicht einer ästhetischen Eigenart.

Wie wir jedoch die sittliche Rührung vielmehr als eine ästhetische rekognoszieren, so würden wir auch dem Mitleid seinen intellektuellen Charakter zu entreißen haben, wenn er überhaupt vorhanden wäre. Das, was eindeutig, schlicht und klar und rein am Mitleid ist, das ist eben die Rührung, und sie ist ästhetisch. Wir haben in der musikalischen Rührung kein Mitleid mit einem Menschen, geschweige mit dem Komponisten, und wenn wir sonst auch wissen, wie schwer er zu leiden hatte. Wir denken in Bezug auf ihn vielmehr bei dieser Rührung an die Hoheit des Menschenwertes, wie das Genie sie offenbar macht. Und am allerwenigsten wiegen wir uns in dieser Rührung in ein selbstgefälliges Schwelgen in unserem Leiden. Wir denken nicht in dieser Rührung an die Schlacken des Erdenlebens, noch an alle Zeugen irdischer Bedürftigkeit. Wir erheben uns in dieser Rührung zu der Höhe der Menschheit: in dieser Rührung erleben wir die Liebe zum Menschen.

Auch darin läßt die ästhetische Rührung die allgemeine Natur des Gefühls durchscheinen, daß in ihr Lust und Unlust mit einander verwachsen bleiben,

daß keine dieser Qualitäten zu einer vorherrschenden Bestimmung kommt. Und auch darin liegt ein Prüfstein der echten Kunst. Die unechte ist immer nur Aufregung, nicht Rührung; oder aber die Aufregung selbst bleibt negativ, so daß sie zur Abspannung wird; immer fehlt es an der positiven Regsamkeit, welche der Rührung beiwohnt.

Ebenso spekuliert die falsche Kunst in der Aufregung auch vorzugsweise auf die Erregung der Unlust, der Schmerzen, des Leides, des Unglücksgefühls. Darin erweckt sie die Illusion des mächtigen Gefühls, den Schein einer gesteigerten Rührung. Die Rührung aber ist keine Größe, die sich quantitativ steigern oder mindern ließe. Sie ist der Rückgang des Bewußtseins in sich selbst. Sie ist die Ruhe des Bewußtseins, die aber, wie alle Ruhe, zugleich der tiefe Urgrund der Bewegung des Bewußtseins, als Bewegung, ist.

Daher ist die Rührung nur gefährlicher Weise mit dem Mitleid zu vergleichen. Sie ist kein Leid, sondern vielmehr Freudigkeit. Dieses Wunder, welches in der Vereinigung von Lust und Unlust, von Sehnsucht und Befriedigung, von Klage und Jubel am echten Kunstwerke sich begibt, es ist daher ein Zeugnis des reinen Gefühls nach seinem Unterschiede von den relativen Gefühlstufen. Denn diese oszillieren immer nach der einen oder der andern Seite; das reine Gefühl dagegen ist über ihren Gegensatz erhaben. Es ist demselben nicht entwachsen; die Schwankungen nach diesen Gegenseiten sind auch im reinen Gefühle nicht erstorben; aber ihr Zwiespalt ist bewältigt, so daß keine derselben eine Selbständigkeit, ein Übergewicht im Gefühl erlangen kann. Die Rührung ist der Ausdruck dieser innern Einstimmung, welche das Bewußtsein erlangt, welcher es fähig und mächtig geworden ist, als reines ästhetisches Gefühl.

So erweist das reine Gefühl sich nicht nur als Ablösung, als Absage alles Inhalts und als Einkehr und Einmündung in das erste Glied der Korrelation von Subjekt und Objekt, und solchermaßen als die erste eigentliche Erscheinung des Selbst; das reine Gefühl erweist sich so auch als reine

Liebe zur Natur des Menschen. Wäre das reine Gefühl nicht diese Liebe, so würde der Ausdruck des Gefühls sich nicht hinreichend rechtfertigen. Wenn aber die Liebe das reine Gefühl bedeuten soll, so muß auch sie die Rücknahme in das Selbst bedeuten können. Wir haben dies zu erweisen gesucht. Die Kunst ist die Kunst des Individuums. Nicht nur der Schaffende, sondern auch der Genießende, der ein Nachschaffender sein muß, muß allen Inhalt, in den er sich hineinzuschauen hat, aufzulösen streben in jene Aufgabe des Ich, welche jedes wahrhafte Kunsterlebnis stellt. Das Ich ist freilich auch hier Aufgabe, aber in dieser Aufgabe ist die Lösung, als gegeben, als geleistet mitzudenken. Das Unzulängliche, hier wirds Ereignis. Alle Kunstleistung ist freilich unzulänglich gegenüber der ewigen Aufgabe. Aber diese Weisheit darf uns bei der Kunst nicht anfechten; sie gehört der allgemeinen geschichtlichen Einsicht an. Das echte Kunstwerk ist Ereignis; ist in sich abgeschlossen, insofern es die Vollendung in sich trägt auf Grund seines Fluges zur Vollendung. So bleibt es beim Individuum selbst ob allem Werte des Kunstwerks. Und so bleibt es auch für das ästhetische Erleben bei der Probe des individuellen Erlebnisses. Das Unbeschreibliche, hier ist es getan.

Mag der Inhalt des Kunstwerkes noch so unerschöpflich, unbestimmbar, unbeschreiblich sein, es kommt darauf an, daß es erlebt, vielmehr daß es getan wird. Das ästhetische Erlebnis ist immer eine Tat. Im ästhetischen Gefühle vollzieht sich die Entladung von allem Objekt, die Entlastung, und der Rückgang in die reine Kraft begibt sich. Diese reine Kraft, gleichsam ohne alle Last, sie erzeugt das Selbst des ästhetischen Bewußtseins. Dieses Selbst ist Selbstgefühl, ist Liebe, aber nicht Selbstliebe, sondern Liebe des Selbst des Menschen, des Selbst, dessen die Menschennatur fähig wird, nicht als Geist, nämlich als Erkennender, nicht als sittliches Individuum, sondern nur und allein durch die Kunst. Sie allein ist die Liebe zur Natur des Menschen, und in dieser alleinigen Liebe zum Menschen wird das Selbst des Menschen erzeugt. Im Erkennen, im

Wollen selbst hinge es doch an den Inhalten, an denen es sich objektivieren muß. Das ästhetische Selbst dagegen hat sich der Inhalte zwar keineswegs entäußert, aber es hat sie aufgelöst in die allgemeine Korrelation, in die allgemeine *R e g s a m k e i t* des Bewußtseins. So wird das Selbst unabhängig vom Inhalt, und gewinnt seine Selbständigkeit zwar nicht als Freiheit, diese bleibt sittliches Gut, aber als Reinheit, wie sie dem ästhetischen Bewußtsein nicht minder eigen ist.

Wenn wir aus dem Gesichtspunkte dieses reinen Selbst jetzt auf die Rührung zurückblicken, so erscheint sie nicht mehr als Mitleid mit dem eigenen Ich, noch auch mit einem andern ebenso isolierten Ich. Sie erscheint jetzt als das Symptom, als die untrügliche Betätigung der echten ästhetischen Liebe. *Das Urbild der Menschheit steigt im echten Kunstwerke auf, das Urbild, welches nicht allein den Geist, und nicht allein die Sittlichkeit des Menschen offenbart, sondern beide nur als die Natur des Menschen, als den Menschen der Natur, als die Seele des Menschen in seinem Leibe, richtiger in seiner Gestalt.* Es ist schon diese erzeugende Liebe, welche die Gestalt in den Leib des Menschen hineinschaut, um Seele und Leib als Natur des Menschen zur Erscheinung zu bringen. Diese Vereinigung von Seele und Leib in der Gestalt des Menschen, sie ist das Werk des Selbst und das Zeugnis des Selbst.

19. Die Objektivierung im Kunstwerk.

Haben wir bisher die Korrelation von Subjekt und Objekt vorwiegend nach der Seite des Subjekts erwogen, so wollen wir jetzt die *O b j e k t i v i e r u n g* des Selbst im Kunstwerk betrachten. Das Selbst hat freilich schon eine andere, eine unmittelbare Objektivierung erfahren, und diese hat sich als die Grundbedingung erwiesen. Das Hinschmelzen des Schaffens und des Genießens in das Subjekt der Individualität ist bedingt durch die Liebe zum Menschen. Der Mensch ist die Objektivierung des Selbst, wie das Selbst durch die Auf-

nahme des Menschen in die schaffende Individualität erzeugt wird. So stehen sich das Selbst und der Mensch in dem reinen Gefühl der Liebe gegenüber.

Zum Objekt des Menschen muß nun aber noch eine andere Art von Objekt hinzutreten. Das Objekt des Menschen ist ja noch nicht eigentlich Objekt; es ist vielmehr nur Objektivierung, und es besteht nur in dieser. Wer ist dieser Mensch, und wo ist er? Welches Objekt ist das Erzeugnis dieser Objektivierung? Alle Schwierigkeiten, die die methodische Ästhetik bedrängen, tauchen hier auf. Der Idealismus wird als Schematismus und als Utopismus verdächtigt. Und der Realismus verflacht zum Verismus, und gefährdet damit die Eigenart der Kunst gegenüber Wissenschaft und Philosophie.

Die Korrelation von Subjekt und Objekt fordert eine zweite Art von Objekt: diese ist das Kunstwerk.

Man könnte denken, nur die eigentliche Objektivierung, sofern sie vom Objekt unterschieden wird, liege im Kunstwerk. Das Kunstwerk soll ja unendliche Vollendung sein, also immer zugleich auch Aufgabe. Dies entspricht doch mehr der Objektivierung als dem Objekt. Indessen wird dabei die Aufgabe nicht nach ihrem Inhalte bedacht, und ebenso wenig die Vollendung in ihrem idealen Inhalt. Dieser liegt immer im Menschen; er ist die Aufgabe; und das Streben nach Vollendung betätigt sich in der Liebe zum Menschen. So bleibt der Mensch, als der Inhalt der Liebe, als die Aufgabe der Vollendung, immer das Mittel, gleichsam das vermittelnde Objekt der Objektivierung. Diese Objektivierung ist nur Vermittelung.

Anders steht es mit dem Kunstwerk. Es darf nicht lediglich Aufgabe der Vollendung bleiben; der Stempel der Vollendung, den es an sich tragen muß, ist zugleich auf die einzelne Erscheinung der Wirklichkeit eingeschränkt. Diese Einschränkung bildet zwar für den Begriff des Gegenstandes in jeder Hinsicht die Bedingung der Wirklichkeit, auch in der sittlichen Verwirklichung; aber hier dürfte sie eine noch größere Schwierigkeit bilden, sofern das Kunstwerk in die Korrelation zum Selbst treten muß, da das Selbst des

Gefühls ein komplizierterer Begriff ist als das Subjekt überhaupt, und auch als das sittliche Subjekt.

Dieses erhöhte Selbst des ästhetischen Subjekts, welches alle Art von Inhalt in sich verschmolzen hat, ist nun dennoch gehalten, an das isolierte Kunstwerk sich hinzugeben; seine eigene Erzeugung an die Erzeugung dieses isolierten Objekts zu setzen, in diesem Objekt mithin sich selbst zu erzeugen. Je umfassender das Subjekt geworden ist im Selbst des reinen Gefühls, desto eingeschränkter und einschränkender daher erscheint das Objekt des Kunstwerks. Und dennoch muß auch diese Korrelation durchgeführt werden; sie ist unumgänglich; die Objektivierung muß in das Objekt übergehen. Der Mensch bildet nur den Methodenbegriff der Objektivierung; das Kunstwerk allein ist das Objekt der Erzeugung. Und dieses Objekt hat den Wert des reinen Erzeugnisses. Die Vollendung bleibt nicht etwa Aufgabe. Das ist der Unterschied zwischen Kunst und Sittlichkeit. Die Vollendung ist als Lösung der Aufgabe zu schaffen und zu fühlen. Hier gibt es keine Differenz zwischen Idee und Wirklichkeit. Das Kunstwerk ist Ideal, und es macht das Ideal zur Wirklichkeit. Denn nur als einzelne Wirklichkeit ist das Kunstwerk, also das Ideal zu erzeugen. Das Ideal vereitelt die Differenz, welche sonst zwischen Idee und Wirklichkeit besteht.

So enthebt das Ideal das Kunstwerk von dem Banne der beschränkten Einzelheit. Diese Wirklichkeit ist eine Welt für sich; sie schließt Alles in sich, was zu ihr gehört. Was über sie hinaus noch existieren oder gedacht werden mag, das gehört nicht zu ihr, ist für sie nicht vorhanden, hat für sie keinen Wert, keine Berechtigung, keinen Belang. Diese Absolutheit ist ebenso sehr der Charakter des Kunstwerks, wie die unendliche Vollendung. Denn es besteht kein Widerspruch zwischen beiden Begriffen. Die absolute Isolierung und Totalität seiner Merkmale und seiner Bedingungen trägt eine Unendlichkeit in sich; eine Unendlichkeit, die über das Werk hinauszustreben scheint, die aber doch immer wieder von seiner Totalität umschlossen wird.

Der scheinbare Widerspruch wird auch hier durch die *Allheit* aufgehoben. Auch das Kunstwerk ist nicht sowohl Totalität als vielmehr Allheit. Wie kann diese in einer isolierten Wirklichkeit bestehen? Diese Frage wird gelöst durch die *Doppelnatur* des Kunstwerks. Eine einzelne Wirklichkeit ist es, als Objekt der Natur, wie es im Erz, im Marmor, auf der Wandfläche erscheint. Doch nicht allein auf diese Wirklichkeit bezieht sich die Bedingung der Beschränkung; die unendliche Aufgabe selbst soll ja immer als gelöst zu denken sein im Kunstwerk. Wie verträgt sich dies mit der Allheit, als welche jetzt auch das Kunstwerk gedacht werden soll? Wird hier nicht der Gegensatz zwischen dem Kunstwerk als *Ideal* und seiner Wirklichkeit im einzelnen Objekt ungleichbar?

Die Frage muß verneint werden. Dies fordert das Problem der Ästhetik; denn es ist auf die einzelne Erscheinung des Kunstwerks angewiesen, ohne welche die Geschichte der Kunst selbst eine Abstraktion bliebe, geschweige die Ästhetik. Die Kunst ist die Kunst des einzelnen Kunstwerks. Dieses mag noch so sehr als Allheit zu erkennen sein; nichtsdestoweniger aber muß es auch isolierte Wirklichkeit zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Orte, und was das Schwierigste ist, an einem bestimmten *Material* sein. Nirgend vielleicht ist die Materie so sehr die Schranke des Geistes, wie am Material der Kunst. An dieses Material muß der Künstler sich halten; an dieses Material muß er seine Liebe zum Menschen heften; an dieses Material muß er sich selbst hingeben für die Erzeugung seines Selbst. Und mit der Hingabe an das Material verbindet sich die ganze Hingabe an die Natur des Menschen.

20. Die Natur des Menschen und der Mensch der Natur.

Wir haben immer die Formel angewendet: die *Natur des Menschen und der Mensch der Natur*. In dieser Verdoppelung liegt ein großer Inhalt. Die Natur des Menschen ist zunächst der Leib des Menschen, der

in seiner ersten künstlerischen Beseelung die *G e s t a l t* wird. Aber zur Natur des Menschen gehört doch auch die ihn umgebende Natur. Sein Organismus gehört dieser allgemeinen Natur an. Auf diesen Zusammenhang weist der *z w e i t e* Teil der Formel hin: der Mensch der Natur. Damit entsteht für die Allheit, welche das Kunstwerk darzustellen hat, ein neuer Zubehör, der für sich eine Allheit bildet. Dieser Zusammenhang schließt eine *z w i e f a c h e* Bedeutung und Forderung in sich.

E r s t l i c h bedeutet der Zusammenhang des Menschen mit der Natur für das Kunstwerk die Forderung der vollen *H i n g a b e* an alle *N a t u r b e d i n g u n g e n* der Kunst. Wir sehen jetzt noch von den Bedingungen der Methodik ab, und achten nur auf diejenigen, welche mit dem *M a t e r i a l* des Kunstwerkes verknüpft sind. Dieses besteht zunächst in dem *S t o f f e*, auf den das Schaffen angewiesen ist. Dieses Material des Stoffes erfordert schon eine große Anpassung, mithin eine *E i n s c h r ä n k u n g*, die aber zugleich wieder den Wert der Kunstleistung erhöht. Indem sich die Objektivierung auf dieses Objekt in diesem Stoffmaterial einstellt, erweitert sich, vielmehr präzisiert sich dadurch die *A l l h e i t* in dem Objekt.

Das Material des Kunstwerks ist aber ebenso auch die Gesamtheit der in Frage kommenden *B e d i n g u n g e n*. So wird die Einschränkung immer strenger. Die Allheit wird wieder präziser, von Inhalt erfüllter. Der Mensch muß etwa die Natur, den Typus des Griechen an sich tragen. Und dieser Natur muß auch seine *z e i t l i c h e* Erscheinung entsprechen, selbst in seiner *H a a r t r a c h t* und in seiner *G e w a n d u n g*. In allen diesen Beziehungen darf nichts Äußerliches, nichts Nebensächliches vermutet werden. Alle diese akzidentellen Bestimmungen müssen zu substantiellen umgeprägt werden. Die Natur ist nirgend zufällig und nur transitorisch; und alle Attribute eines Kunstwerks bilden in der Einheit ihrer Allheit die Natur des Menschen im Kunstwerk.

Wir sagten soeben, die Natur des Menschen sei die Gesamtheit der in Frage kommenden Naturbedingungen: welche Bedingungen aber kommen in Frage? Wo ist die Grenze für

dieses in Frage kommen? Wenn wir soeben für die Gesamtheit die Allheit einsetzen durften, so ist damit schon gesagt, daß diese Grenze fließend ist. Sie wird nur gesetzt durch die Schranke der Vereinzelung, welche mit der Vollendung im Kunstwerke sich zu vereinbaren hat. Je vollendeter das Kunstwerk ist, desto weiter ist der Horizont von Naturbeziehungen aller Art, welche in das Objekt des Kunstwerks hineinragen, desto mannigfaltiger sind die einzelnen Züge in ihm, welche in die Unendlichkeit der Natur ausstrahlen, die die Natur dieses Menschen im Kunstwerk bilden.

Indessen, die Formel: der Mensch der Natur, bedeutet doch noch mehr. Die Natur bedeutet für das Objekt des Kunstwerks nicht allein die Allheit der Naturbedingungen im Objekt des Menschen. Sie muß auch bedeuten die Natur als Umgebung des Menschen. Der Mensch selbst muß freilich in unlöslicher Beziehung mit der Natur verbleiben, und nicht minder auch die Natur mit dem Menschen. Aber ist es denn etwa buchstäblich so zu fassen, daß die Liebe, als das reine Gefühl, nur die Liebe zum Menschen und zum Menschen der Natur sei: ist die Natur selbst und an sich selbst nicht auch ein Gegenstand dieser Liebe und dieses Schaffens und Genießens?

Es entsteht die Gefahr, daß wir wieder in die Paradoxie der Kantischen Formulierung geraten, nach welcher das Schöne der Natur auf dem moralischen Interesse beruht. Wie steht es damit, wenn anders die Natur vielmehr ein reiner ästhetischer Gegenstand ist? Ist die Natur immer nur der landschaftliche Hintergrund des Porträts, oder ist sie in der ganzen Fülle ihrer Mannigfaltigkeit nicht nur Staffage, sondern ein selbständiger, ästhetischer Gegenstand, ein absolutes isoliertes Objekt des Kunstwerks? Unsere Formel soll uns zur klaren Antwort auf diese schwierige Frage verhelfen.

In der Tat darf auch die Landschaft nicht abgelöst werden vom Menschen. Es ist nur Schein, wenn die Landschaft als ein isoliertes Objekt sich darstellt. Darauf kommt es freilich nicht an, ob Menschen oder auch nur ein Mensch im Vordergrunde oder im Hintergrunde steht, breit und fest, oder nur angedeutet. Aber diese Andeutung des Menschen,

die sich so häufig im Landschaftsbilde findet, enthält einen deutlichen Wink. Der Mensch kann gänzlich in dem Bilde fehlen, und er wird doch immer hinzugeschaut werden. Hier macht sich die Kontinuität geltend, welche für alles ästhetische Bewußtsein ununterbrochen mit dem Mythos bestehen bleibt. Wo der Mensch in der Landschaft fehlt, da reden die Steine für ihn. Sie glitzern wie Dämonen, die an dem Bache gelagert sind; oder in den Wolken breitet sich die Gestalt des Prometheus aus, wie es bei Böcklin geschieht.

Wenn der Meeressturm gemalt wird, selbst ohne daß ein Schiff dabei zum Scheitern oder überhaupt zur Erscheinung käme, der Naturvorgang des Sturmes läßt sich schlechthin nicht darstellen, ohne daß die Beziehung auf den Menschen unentrinnbar würde. Es erscheint wie ein Pleonasmus, daß die Weiber am Rande des Bildes auf die Heimkehr ihrer Männer warten; man würde dieses ganze Familienbild in den Vulkan der Wellen hineinfühlen müssen. Es gibt kein Spiel der Wellen ohne das Mitspielen von Menschen, welche das Meer befahren, welche das Flußbett eindämmen. So wird die Formel: der Mensch der Natur zu einer zwingenden Korrelation auch für die Natur im Kunstwerk.

Es gibt keine ästhetische Natur ohne die Immanenz des Menschen. Das ist der Sinn des Gedankens, daß das Interesse an der Natur ein intellektuelles, vielmehr ein moralisches sei. Es ist weder intellektuell, noch moralisch, sondern eben ästhetisch. Das ästhetische Interesse aber ist die Liebe zum Menschen der Natur. Das ist die Steigerung von der Liebe zur Natur des Menschen. Die Liebe zur Natur des Menschen gewinnt so ihre tiefere Begründung in der Liebe zum Menschen der Natur. Der Mensch gehört durchaus der Natur an. Es gibt da keine Scheidelinie, sondern nur eine Grenzlinie, welche das Kunstwerk zieht. Die Natur darf in das einzelne Objekt der Kunst nur so weit hereingezogen werden, als sie die Allheit des Kunstwerkes in ihrer Einheit nicht stört. Die Allheit der Naturbedingungen muß vereinbart werden mit der Allheit im

Objekte des Kunstwerks; nur in dieser Vereinbarung kann die Einheit des Kunstwerkes zur Erzeugung kommen. Diese Einheit bildet die Grenze für das Verhältnis zwischen der Natur und dem Kunstwerk.

Unter dieser Grenzbedingung aber ist die Natur als Allheit zu denken, und zum Menschen des Kunstwerks in Beziehung zu setzen. So entsteht die Natur in der Unendlichkeit ihrer Erscheinungen als eine neue Art von Objekt. Aber diese Neuheit ist restringiert auf die Korrelation zum Menschen. Der Mensch der Natur zieht die gesamte Natur an sich, aber er bleibt immer der Brennpunkt. Es gibt keine ästhetische Natur ohne den Brennpunkt des Menschen. Dieser aber ist hinwiederum bedingt durch die unendliche Ausstrahlung, welche die Natur für den Menschen bildet.

21. Der reine Begriff der Natur als Vorbedingung.

Das Objekt, an welches das schaffende, wie das genießende Subjekt, sich hinzugeben hat, ist nunmehr zu einer großen Solidität und Breite gekommen. Die Immanenz des Menschen vorbehalten, ist nunmehr die Natur zum Objekt des Kunstwerks geworden. Hier aber könnten neue Verlegenheiten entstehen. Man könnte fragen: welche Natur bildet das Objekt der reinen Erzeugung? Für diese darf ja doch die Natur nicht schlechthin gegeben sein. Sollte das Kunstwerk etwa ein Konterfei sein? Die Antwort kann nur ebenso gefunden werden, wie sie auf die Frage gefunden wurde: welcher Mensch ist das Objekt des Kunstwerks? Die Liebe muß diesen Menschen erst schaffen. Nicht anders kann es um die Natur stehen; auch sie muß von jener Liebe geschaffen werden. Der Mensch bleibt ja immer der Brennpunkt der Natur.

Auch die Allheit, in welche die Naturbedingungen vereinigt werden, gibt schon die Weisung auf die richtige Antwort. Eine Allheit der Naturbedingungen kann niemals und nirgend gegeben sein; sie ist immer rein zu erzeugen. Hier entsteht die Gefahr, das Kunstschaffen in

der Intellektuierung prägnant machen zu wollen, vielmehr aber in sie zu nivellieren. Wenn man die künstlerische Erzeugung der Natur dadurch vom *Verismus* frei machen zu können glaubt, daß man ihr die Erzeugung einer neuen Natur zuspricht, so ist diese neue Natur nicht die ästhetische; sie bliebe immer der Natur der Erkenntnis und der Forschung angehörig.

Hier sieht man, welchen bestimmten Sinn die Objektivierung im Kunstwerke hat. Nicht auf die Natur schlechthin soll sich die künstlerische Objektivierung richten, sondern vielmehr nur und unverwandt auf die ästhetische Natur, die nicht bündiger bezeichnet werden kann denn als die Natur des Menschen. Diese menschlich zentrierte Natur ist die Natur des Kunstwerks, ist die Natur, als Objekt des Kunstwerks. In diesem Objekt soll sich das *Selbst* des reinen Gefühls objektivieren. Das ist keine Isolierung, geschweige Materialisierung. Das ist keine Preisgebung an ein zügelloses Phantasiegebild. Dieses Objekt ist Allheit, und vereinbart mit einer Allheit.

Wir hatten früher gesagt, daß die Vorbedingung der Naturerkenntnis sich nicht allein auf die Objekte der Natur zu beziehen habe, sondern nicht minder auch auf die *Methoden der Naturerkenntnis*. Erst dadurch können die Naturobjekte zu *Stoffen* werden für das neue Schaffen. Jetzt können wir nun einen *Fortschritt* in Bezug auf diese Bedingung machen. Freilich müssen die *wissenschaftlichen Methoden* vom Künstler erworben werden, und wir haben gesehen, in welcher Tiefe und Ausdehnung von den Großen in allen Künsten diese Bedingung erfüllt wird, sowohl nach Seiten der Anatomie und Physiologie, wie nach denen der Optik und der Akustik.

Indessen zeigen die Beziehungen auf Optik und Akustik insbesondere, welche Wandlung da vollführt wird. Der Maler bleibt nicht stehen bei der physikalischen Kenntnis der Wirkungen von Licht und Farbe, sondern *ermischt die Farben*: ist dies ein physikalisches Experiment? Er bleibt nicht stehen bei der Kenntnis von Licht und Schatten, noch bei der von den Gesetzen der *Perspektive*, sondern

er stellt Versuche an: ist er in diesen Versuchen ein physikalischer Experimentator?

Das musikalische Beispiel wird darüber Klärung bringen. Ist Bach Akustiker gewesen, indem er den Orgelbau verbesserte, oder ist er etwa gar Orgelbauer geworden? Das ist so wenig der Fall, als der Maler zum Physiker wird durch seine Versuche über die Wirkungen von Licht und Farbe, oder der Bildhauer und der Maler zum Anatomen durch seine Versuche an den Funktionierungen der menschlichen Gliedmaßen. Wie Bach durch sein kontrapunktisches Genie zur Verbesserung der Orgel angeregt worden ist, so sind Leonardo und so Michelangelo durch ihr reines Gefühl und durch die Originalität ihrer Liebe zur Natur des Menschen, und ebenso auch Dürer durch sein Genie auf Grund der Lehre von den Maßen, zu der größeren und tieferen Herrschaft über den menschlichen und den Tierkörper gekommen.

Andererseits sieht man auch bei Licht und Farbe, daß es sich gar nicht um die physikalischen Probleme an sich dabei handelt, und auch nicht allein um ihre plastische und malerische Anwendung; denn die letztere ist selbst erst eine Fortführung der ersten Anwendung, welche für die Architektur gemacht wird.

Die Gestaltung des Raumes ist das Problem, an dem die anderen bildenden Künste teilnehmen. Mithin ist dadurch schon der Irrtum ausgeschlossen, als ob es sich bei der Benutzung der Methoden um die ursprünglichen Probleme handelte, für welche dieselben erdacht wurden. Die Anwendung verändert auch den Sinn und die Richtung dieser Methoden; verändert auch dadurch diese Methoden selbst. Denn sie werden mit der andern Art von Methoden, welche ebenfalls Vorbedingungen des ästhetischen Schaffens sind, in innerliche Verbindung gesetzt. Keine Methode kann für sich allein wirksam werden.

22. Die Technik.

Diese Verwandlung der Methoden in ihrer Verwendung ist die Technik. Jede

Kunst hat eine Kunsttechnik. Diese beruht auf der theoretischen Methode, aber sie fällt nicht mit ihr zusammen. Das ist der desorientierende Fehler in dem Worte, die Musik sei die Arithmetik des seines Rechnens nicht bewußten Geistes. Die mathematische Grundlage der Musik ist nicht Mathematik, sondern von Anfang an aus dem ästhetischen Geiste der Musik heraus verwandelte Mathematik. Die Architektur ist nicht Anwendung und Ausführung der Geometrie der Perspektive, sondern die Benutzung derselben für die Raumgestaltung wird dadurch zugleich zu einer Verwandlung.

Ohnehin wird diese schon dadurch gefordert, daß diese eine in der Geometrie gelegene Bedingung vereinbart werden muß mit den Bedingungen der Stoffarten, über welche die Chemie und etwa die Botanik die Einsicht erst eröffnen. So führt die Notwendigkeit in der Verbindung der Methoden schon über jede einzelne Methode an sich hinaus. Die Technik besteht in der Verbindung der für die Kunst in Frage kommenden Methoden. Und in dieser Verbindung erst begründet sich der Wert der Technik für die Formen, als die Methoden der Kunst. Die Technik ist sowenig etwas Äußerliches für die Kunst, daß sie vielmehr selbst als die Methode der Reinheit erkannt werden muß, und als die Methode, in welcher das Genie seine Eigenart, seinen Stil zur Durchführung bringt.

Es gibt wohl eine allgemeine Technik, wie eine allgemeine Methode der Reinheit der Erzeugung. Aber wie sich diese nicht nur in den einzelnen Künsten, sondern auch in den einzelnen Genies differenziert, so differenziert sich in ihnen auch die Technik. Jedes Genie in jeder Kunst hat seine eigene Technik. Und diese Technik ist es, in welcher und kraft welcher jedes Genie an das Objekt des zu erzeugenden Kunstwerkes sich hingibt, sein Selbst nur zu behaupten und zu erhöhen vermag durch diese alle seine Kraft opfernde Hingabe an seine Technik, die vielleicht für jedes Werk, welches zur Erzeugung vorschwebt und vorliegt, von neuem zu verändern ist.

So gehört die Technik durchaus und als unumgänglicher Faktor zur Methode der Idealisierung. Denn Idealisierung

ist die Aufgabe der Technik, wenn anders die Kunst, als die Kunst des Genies, die Kunst des Ideals ist. Es kann die Ansicht nicht richtig sein, daß die Technik nur zur theoretischen *Vorbildung* gehöre; denn sie ist die Methode der Idealisierung. Und die Idealisierung ist nimmermehr nur theoretische *Vorbildung*. Die Idealisierung kann man nicht etwa in zwei solche theoretische Vorstufen abteilen, in die der *Naturerkenntnis* und die der *Kulturkenntnis*. Die Idealisierung besteht in der durchgängigen *Zusammenwirkung* beider Vorbedingungen, mithin kann keine derselben selbstständig bleiben, sondern jede muß, insofern sie in die Idealisierung eingeht, damit ihre Selbständigkeit verlieren. Selbständig ist nur die Technik in jeder Kunst; denn als *Kunsttechnik* ist sie eo ipso ästhetische Technik.

Anders ausgedrückt: in der *Naturerkenntnis* muß zugleich am *Leibe* auch die *Seele* an der reinen Erzeugung teilnehmer. Denken wir nur an das *Übermaß* und seine epochemachende Bedeutung neben der *Norm*, die auch im Übermaße keineswegs verschwindet. Die *Natur* des Menschen ist immer die *Seele* im *Leibe* des Menschen. Nur so entsteht, als das typische Beispiel der *Form*, die menschliche *Gestalt*. Die Technik selbst fordert die Idealisierung. Es müßte bei der *Schablone* bleiben, wenn die Technik nicht die der Idealisierung wäre.

Hier lichtet sich nebenbei auch der *Zusammenhang* zwischen aller *Kunstwissenschaft* und der *Ästhetik*, der aus dem Gesichtspunkte der *Systematik* allein schwerer zugänglich wird. Die Idealisierung dagegen dürfte es bequemer deutlich machen, wie alle *Einsicht* in die *Wege* des *Genies* auf der ästhetischen *Orientierung* beruht. Sie lehrt uns die innerliche Bedeutung der Technik für die Idealisierung. Sie lehrt in der Technik nicht nur das *Mittel* der Idealisierung erkennen, nicht nur die *Grundbedingung* ihrer *Methodik*, sondern auch ihre einzige *Legitimation*. Mit dem *Kontrapunkt* allein ist es freilich nicht gemacht; der kann auch steif und frostig sein. Aber ohne den *Kontrapunkt* kann die *Seele* nimmermehr *himmelwärts* fliegen, wie ja auch der *Kontrapunkt* wahrlich nicht für den

Unterricht in der Kompositionsschule erdacht und ausgeführt worden ist, sondern von den Genies, die ihn sich für den Flügelschlag ihrer Seele erdacht haben.

Ohne die Technik bleibt das Genie ohne die untrüglichen Zeugnisse seiner Originalität und seiner Zaubermacht. Wenn anders nun der Begriff der Idealisierung ein Begriff der Ästhetik ist, so wäre diese schon dadurch unentbehrlich, daß sie die Technik als den Blutzegen der Arbeit für die Idealisierung des Genies nachweist. Und so wird es auch an der Technik deutlich, wie die Hingabe des Selbst an das Objekt des Kunstwerks kein Preisgeben ist, sondern vielmehr ein notwendiger Bestandteil in der Erzeugung des Selbst.

23. Die sittlichen Vorbedingungen.

Wir kommen jetzt zur zweiten Bedingung. Das Selbst muß seine Objektivierung im Kunstwerke auch auf Grund der Vertrautheit mit allen Problemen, mit allen intimsten Fragen der Sittlichkeit vollziehen. Ist hier auch die ethische Methodik unerläßliche Vorbedingung? Setzt ihre Verwandlung in die ästhetische Technik ebenso, wie bei der theoretischen Methodik der Naturerkenntnis, die Beherrschung der philosophischen Methodik voraus? Man könnte meinen, daß die Idealisierung, die doch ganz besonders für die sittlichen Seiten des Menschen das Leitmotiv werden muß, und die doch als das Werk der Ästhetik erkannt worden ist, daher auch die philosophische Ethik zur Voraussetzung fordere. Damit aber scheint eine bedenkliche Bindung nach der sittlichen Seite über den Künstler zu kommen.

Freilich ist es eine prinzipielle Forderung, daß eine so tiefgehende Harmonie zwischen der Kunst und der Philosophie überhaupt auf Grund der systematischen Ästhetik sich bilden müsse. Diese Forderung ist aber allgemein für die Kultur zu erheben, daher auch für das Herz der Kultur, für die Kunst. Auch fehlt es doch wenigstens nicht an den großen Beispielen für die Richtigkeit dieser Forderung. Nicht allein Michelangelo, bei dem es nur prägnanter wird, sondern die ganze Kunst der

Renaissance darf als *Platonismus* angesprochen werden. Und nicht allein die Eigenart *Schillers* besteht in dieser Vermählung mit dem Geiste *Kants*; sondern auch *Goethe* ist in seinem tiefsten Innern diese Verbindung eingegangen. Für diesen Punkt bedarf die Literaturgeschichte, wenn sie sich zur Literaturwissenschaft auswachsen will, der Belehrung und der Aufrichtung an der systematischen Ästhetik. Übrigens ist auch *Dante* nicht lediglich von der Theologie, sondern auch von der Philosophie seines Zeitalters abhängig.

So sehr nun aber auch prinzipiell dieser Zusammenhang mit der Philosophie behauptet werden muß und darf, so ist andererseits doch zu bedenken, daß an den Fragen der Sittlichkeit alle Kulturkräfte einen ursprünglichen, unmittelbaren Anteil nehmen, ohne die Richtung dahin von der philosophischen Ethik zu empfangen, oder von ihr aufzunehmen. Das Problem der Sittlichkeit scheint früher und allgemeiner als ein solches der angewandten Sittenlehre zu entstehen, denn als das der reinen Ethik. *Homer* und *Äschylus* und auch *Solon* gehen *Platon* voraus. Übrigens geht allen der *Mythos*, und in ihm die *Religion* voraus in der Entdeckung sittlicher Fragen und Begriffe.

Es steht also hiermit ganz anders als mit der Naturerkenntnis, welche selbst auf die Entdeckung ihrer philosophischen Grundlagen hingetrieben wird, oder welche die selbständig werdende Philosophie zur Entdeckung derselben antreibt. Die Sittlichkeit bringt sittliche Begriffe hervor, ohne daß diese ethische Begriffe wären. Daher kann wohl auch der Künstler an diesem Faustrecht seinen Anteil erlangen, sein ebenbürtiges Bürgerrecht gleichsam an diesem Faustrecht. Und wir werden sehen, daß dies keine Anmaßung bleibt, sondern zur Idealisierung führt, wenngleich für die Vollendung derselben die prinzipielle Forderung bestehen bleiben muß.

Aber von dieser Differenz zwischen Sittlichkeit und Ethik abgesehen, muß der Künstler das ganze Alphabet der sittlichen Fragen und Kollisionen in seiner Arbeit durchmustern, überschauen, durchdringen und durch-

leuchten. Das Menschenherz in allen seinen Tiefen und mit allen seinen Falten muß ihm ein offenes Buch sein; das Menschenherz auch im Herz der Völker, in der Geschichte der Völker, in der Geschichte des Menschengeschlechts, in allen Formen und Wandlungen der sittlichen Begriffe und Verhältnisse.

Hier entsteht das echte Gegenbild zur Bedingung der Natur, nämlich in der Kultur der Geschichte. Die sittliche Methodik ist im Grunde die der Geschichte, die der Künstler in ihrer ganzen Weite und Tiefe mit Sicherheit beherrschen muß. Er muß ein Kind seiner Zeit sein. Das ist die vorherrschende Losung, mit der man über die fundamentale Forderung hinwegtäuscht, daß nichts Menschliches in der Geschichte der Menschheit ihm fremd sein darf. Ohne den Geist der Geschichte bleibt er ein Kind, wenn er nur ein Kind seiner Zeit ist. Und wehe dem Zeitalter, dessen König ein Knabe ist. Das gilt nicht minder von den Herrschern im Reiche der Kunst. Nicht ein Kind nur seiner Zeit soll der Künstler sein, sondern ein Vater seiner Zeit. Dabei wird er nicht etwa zum Philosophen, so wenig wie zum Theologen. Die Philosophie kann ihm auch, als Ethik, nur Vorstudium sein. Auch die ethisch begründete Moral bliebe Stoff für ihn, wenn sie nicht in die ästhetische Methodik seiner Idealisierung sich umwandeln ließe. Aber schon der unmittelbare Anteil an den sittlichen Fragen führt zu dieser Idealisierung, wenn anders er zur Kunstschöpfung führt.

Hier erinnern wir uns, daß wir das reine Gefühl als Liebe zum Menschen begründet haben. Diese Liebe ist ästhetisch, nicht ethisch; aber um ästhetisch zu sein, muß sie das sittliche Motiv dazu in sich enthalten. Berthold Auerbach sagte mir einmal: alle Motive der Poesie lassen sich auf den Nagel eines Daumens schreiben. Woher kommt diese scheinbare Armut in den poetischen Motiven? Vielleicht besteht darin ihr Reichtum. So unendlich die Variationen sind, so sind sie doch nur die des einen Grundthemas, welches in der Menschenliebe des Künstlers erklingt. Die Menschenliebe ist die Sittlichkeit des Künstlers.

Sie ist von Seiten der Sittlichkeit die methodische Vorbedingung der Kunst. Man hält sich immer an die Polizeifragen, und glaubt, es handele sich dabei nur um die geistliche Zensur und allenfalls um die theologische Leitung, wogegen die Freiheit der Kunst aufgeboten werden müsse. Man bedenkt aber nicht genugsam, und man prüft vor Allem die Kunstwerke nicht gründlich genug daraufhin, ob die echte, volle, schrankenlose, unendliche Menschenliebe aus ihnen hervorleuchtet.

24. Die Liebe zur Menschenwürde.

Nicht darin liegt das Kriterium für die wahre Selbständigkeit der Kunst, daß die moralischen Werte, wie die Mode des Tages sagt, umgewertet werden, sondern gegen diese Schablone ist einzuwenden: die moralischen Werte sind immer nur die eines Urwertes, der schlechterdings nicht umgeprägt werden kann. Dieser Urwert ist die Würde des Menschen. Auf die Würde des Menschen geht die Liebe zum Menschen.

Die Werte sind Masken, verführerische Begriffe, die nur durch Teilnahmslosigkeit an den echten Problemen des Wertes, welche der Arbeitsmarkt der menschlichen Arbeiter zur Münze bringt, eine schlechte Entschuldigung finden. Die Menschenliebe, freilich zur Natur des Menschen, aber auch zur Kultur des Menschen — sie gehört ebenso zur Natur, wie die Seele zum Leibe — diese Menschenliebe, und die Methodik dieser Menschenliebe, wie die Kultur sie darstellt, und auch bloßstellt, diese Menschenliebe ist die sittliche Voraussetzung der Kunst. Nicht die Abschüttelung der konventionellen Sittlichkeit ist das untrügliche Kennzeichen der freien Kunst, sondern allein der positive Beweis entscheidet, daß die Menschenliebe die schöpferische und zugleich die kontrollierende Grundkraft des Kunstwerkes sei.

Hier eröffnet sich unversehens ein innerlicher Zusammenhang mit der philosophischen Ethik. Diese lehrt die Sittlichkeit unter dem Begriffe der Allheit. Der Mensch ist ihr der Mensch der

Menschheit. Nicht vom empirischen Ich des Menschen und nicht von nationalen Mehrheiten darf das ethische Selbstbewußtsein dirigiert werden, sondern allein von dem der Menschheit. Nach dieser Methode muß auch die Menschenliebe des reinen Gefühls verfahren. Nach dieser Methode verfährt glücklicherweise die echte Kunst bei allen Völkern in den Perioden ihrer Kraft und Wahrhaftigkeit. Das nationale Gepräge solcher Kunstepochen wird nicht dadurch beeinträchtigt, daß sie das Banner der Menschheit entrollen.

25. Nationalismus und Konfessionalismus.

Bekanntlich, aber leider nicht zugeständlich, bildet das Nationale keineswegs einen Widerspruch zur Humanität, sondern vielmehr eine Ergänzung, welche durch die Verbindung der Begriffe Menschheit und Staat herbeigeführt wird. Die griechische Kunst ist national, weil sie menschheitlich ist; nicht in dem Sinne, daß alle Völker sie anzunehmen hätten, sondern weil die Idee der Menschheit der vorschwebende Leitgedanke des Perikleischen Zeitalters, wenigstens in seiner Kunst, war. Es sind die allgemeinen Probleme der Menschheit, welche hier zu einer latenten Lösung kommen. So war es in der Renaissance, und diese Klarheit waltet im Zeitalter der deutschen Humanität.

Seitdem man aber angefangen hat, die deutsche Kunst gegen die welsche Kunst auszuspielen und auszurufen, hat sich auch der Nationalgeist der deutschen Kunst nationalistisch verengt. Es gibt keine nationale Kunst in einem Kulturvolke, die nicht in der vollen, unumschränkten Humanität ihren lauteren Quell hätte, wahrte und pflegte. Das ist der Grund aller ästhetischen Sittlichkeit; dieser Grund ist unerschütterlich für alle Gebiete der Kunst. Und von diesem Grunde aus können sich nach allen Richtungen hin die sittlichen Fragen der Kunst frei und sicher, in lichter Klarheit und in wandlungsfähiger Fruchtbarkeit ergehen.

Alle Fragen der Privatmoral werden von diesem Grunde aus zu einer unzweideutigen Befriedigung gebracht. Die weltbürgerliche Humanität ist der sichere Leitstern für alle Kollisionen des Menschenherzens. Die weltbürgerliche Humanität ist das Grundrecht für alle Menschenrechte, für alle Menschenpflichten, für alle Kollisionen zwischen Recht und Pflicht im Menschenherzen. Wo dagegen dieser Leitstern am Himmel der Kunst verdunkelt oder gar ausgelöscht wird, da gibt es keine wahrhafte Klarheit mehr. Da macht sich schlüpfrige Zweideutigkeit breit, welche das Herz bestrickt, und durch Verwirrung bewältigt, anstatt es zu läutern, zu erhöhen, und dadurch wahrhaft zu befreien. Die Lüsterheit ist die Zweideutigkeit, weil sie die Klarheit in den sittlichen Grundrechten in Frage stellt. Das Pochen auf die Grundrechte der Sinnlichkeit ist darum ein widerwärtiger Reiz, weil es irremacht an der echten Natur des Menschen, die der Leib nur darstellt, insofern er der Tempel der Seele ist; an der Natur des Menschen, welche der Gegenstand der Menschenliebe ist.

Dem Symptom des unechten Kunstgefühls, welches im nationalistischen Partikularismus uns erkennbar geworden ist, ist das eines individualistischen Partikularismus verwandt, das falsche, krankhafte Selbstgefühl des Eigendünkels und des Größenwahns. Es kommt nicht selten vor, daß beide Symptome an demselben Kunstwerk verbunden sind. Die Aufbauschung des Ich verbirgt teilweise dadurch sein eigenes Mißtrauen an sich selbst, zum Teil aber auch verdeckt es dadurch die Blößen seiner selbstsüchtigen Anmaßung, daß es sich hinter das angebliche Nationalgefühl versteckt. Und diesem Kunstgriff fehlt selten der Erfolg. Denn bei der Schwierigkeit eines auf der freien Humanität beruhenden ästhetischen Gefühls, und bei der Ausbreitung des Dünkels und des Mangels an Selbstkontrolle, auch am Distanzgefühl gegenüber dem wahrhaft Großen, wie es unter den Autoren über Kunst und Literatur sich gemeinhin findet, befestigt sich leicht diese Verbindung in den Richtungen der Selbstsucht. Das ästhetische Gefühl kann dabei nicht zu seiner Reife, seiner Reinheit kommen; beide

Glieder der Korrelation werden der Korrelation nicht gerecht. Das Kunstwerk bleibt ohne das Gepräge der Vollendung, und so bleibt auch das Subjekt, da es ihm an der rechten Objektivierung gebricht, ohne die Höhe und ohne die Klarheit der Humanität.

Eine dritte Form des Partikularismus widerstrebt der Korrelation, in der das Selbstgefühl zu erwachsen vermag. Sie besteht im *Konfessionalismus*. Wenn die Vorbedingungen des reinen Gefühls sich an einem Punkte harmonisch vereinigen, so ist es in der Einsicht, daß die Religion in ihren positiven Formen, in ihren Dogmen, wie in ihren Symbolen in keiner geschichtlichen Form eine absolute ist. Wir werden sehen, wie diese Einsicht schlechthin die Voraussetzung der Kunst auf ihrer Höhe ist. Wenn dagegen dogmatische Befangenheit das Künstlerherz einengt, so muß die freie Humanität darunter leiden. Und nur in der freien Humanität atmet die wahrhaft lebendige Menschenliebe. Freilich gebraucht die Kunst die religiösen Symbole ihrer Zeit und ihres Weltalters, aber diese dürfen ihr nicht eine konventionelle Münze sein, mit der sie selbst ihrem Schaffen die Freiheit einschränken, ihren Werken die Ursprünglichkeit und ideale Natürlichkeit benehmen würde.

Damit ist keineswegs gesagt, daß den Künstlern besonders in den christlichen Zeiten, und zumal nach der Spaltung des christlichen Bewußtseins die Bestimmtheit der religiösen Gesinnung fehlen müßte oder dürfte. Es ist allerdings aber hiermit schon ausgesprochen, was später noch eingehend begründet werden soll, daß die hohe Kunst bei aller Energie der religiösen Gesinnung und Einsicht, als freie Kunst, über jede Parteilichkeit des religiösen und des konfessionellen Bewußtseins erhaben sein muß. Das reine Gefühl koinzidiert nicht mit irgend einer andern Form des geistigen Gefühls, mithin auch nicht mit der religiösen. Und das objektive Kriterium liegt in der Einheit des reinen Gefühls mit der Menschenliebe, als der Liebe zur Natur des Menschen.

Man wird nicht behaupten wollen, daß es eine Kulturreligion gibt, welche die Natur des Menschen in gleicher

Prägnanz zum Inhalt der Menschenliebe macht, wie wir dies von der Kunst erkennen. Man müßte denn annehmen wollen, diese Mission der Religion werde mehr vom Polytheismus als vom Monotheismus vertreten. Aber auch dieser Ausweg ist ungangbar; denn es ist schon ästhetische Mitwirkung, welche in den mythologischen Religionen diesen den Schein verleiht, als ob sie die Einheitlichkeit der menschlichen Natur in ihrer Menschenliebe zur Darstellung brächten. Nicht die Religion bewirkt dies in ihnen, sondern die Kunst verwandelt sich hier in Religion.

26. Die Humanität.

Nicht die Religion darf den Schwerpunkt im Geiste der Kunst und des Künstlers bilden; sowenig als die Sittlichkeit in ihren positiven Formen und Instituten. Die Sittlichkeit in ihrer Reinheit selbst darf nur Vorbedingung für die neue Reinheit sein. Wir haben für diese Reinheit der sittlichen Vorbedingung den Terminus der Humanität gebraucht, mit dem die Ethik des reinen Willens die relativen Tugenden, die in dem Affekt der Liebe wurzeln, ihren Abschluß finden läßt. Die Humanität entspricht dem Ausdruck, mit dem wir die Objektivierung des reinen Gefühls als Liebe zum Menschen, in der ästhetischen Qualifikation, als Liebe zur Natur des Menschen bestimmt haben.

Es kann aber auch der Schein vermieden werden, der darin liegt, daß wir als das untrügliche Kennzeichen für die echte Kunst die Humanität annehmen; als ob dadurch das Problem nur doppelt bezeichnet würde. Die geschichtliche Bedeutung der Humanität in allen Tiefen der Kultur wehrt diesen Verdacht ab. Die Humanität ist ein selbständiges Kriterium; sie beruht auf einer Vereinigung des Affekts der Liebe mit dem der Ehre; sie geht daher als Tugendweg über die Kompetenz der Liebe hinaus. Dennoch ist es angebracht, noch einen andern Ausdruck als ästhetisches Kriterium zu versuchen.

Der Glaube an das Gute möchte dieser andere Ausdruck sein. Auch dieser Glaube ist eine

ethische Ansicht und Überzeugung; als solche aber scheinbar nur sittliche Vorbedingung. Indessen liegt dieser Glaube an der Grenze der Ethik, an der daher auch die Kunst schon mit ins Spiel treten kann. Der Glaube an das Gute bedeutet die Zuversicht auf die Verwirklichung des Guten in der Geschichte der Menschen. Zu dieser Geschichte aber gehört die Natur des Menschen. Und so spielt das ästhetische Gefühl hier schon mit hinein. Dieser Glaube an das Gute, als an seine Verwirklichung in der Geschichte der Völker, muß seine tiefste Wurzel haben in dem Glauben an die Natur des Menschen, in welchem die Liebe zur Natur des Menschen ihren letzten Grund haben muß.

Diesen Glauben an das Gute im Menschen strahlen die Werke der echten Kunst aus von ihren archaischen Typen bis zu der hohen Kunst. Wir haben die Entwicklung von der steifen Freundlichkeit der archaischen Götterbilder zu dem feierlichen Ernst der hohen Kunst schon in Betracht gezogen. Die Kunst scheint hier die Ethik schier zu übertreffen. In der Ethik bildet dieser Glaube den letzten Grenzbegriff, in welchem sie die Gottesidee in ihren Lehrgehalt aufnimmt. Sie bedeutet ihr nichts anderes als die Vertretung des Gedankens, daß das Gute Wirklichkeit werde in der Geschichte der Menschen. In der Ethik bleibt dieser Gedanke eine Forderung, eine Grundlegung. In der Kunst dagegen tritt die Erfüllung ein. Die Vollendung, welche ihr Gepräge bildet, drückt sich in dieser Erfüllung aus. Jetzt bleibt es nicht bei der Forderung; und auch die Hoffnung der Religion bleibt unzulänglich; die Kunst bringt in ihrer Vollendung jene Erfüllung.

Betrachten wir den Wert dieser Bestimmung der Korrelation zunächst für das Subjekt. Indem die hohe Kunst ihren Schöpfungen diese Evidenz des Guten gibt, wächst der Künstler in der Sicherheit seiner Überzeugung, in der Solidität seines geschichtlichen Weltbewußtseins. Pessimismus durchschaut er nunmehr als Unreife, als Einseitigkeit des geschichtlichen Bewußtseins. Alle Skepsis ist Einseitigkeit und Unreife. Alle Skepsis ist Sophistik,

die den Grund ihrer Unreife in der Einseitigkeit und Äußerlichkeit ihres Anteils an den Weltproblemen hat. Wenn der Glaube an das Gute in der Menschenwelt das Herz des Künstlers erfüllt, so ist er vor der Teufelsfratze gesichert, welche das Antlitz des Menschen verzerrt. Alles Dämonische kann ihm dann nur ein Vehikel werden zur ungehemmten Ausgestaltung des Guten. Diese Sicherheit der Überzeugung gibt seinen Werken Eindeutigkeit und Klarheit der Tendenz, und ebenso seinem Selbstgefühl eine Ruhe und Geschlossenheit, welche von aller Starrheit verschieden ist, welche vielmehr eine freie Regsamkeit zu neuem Aufschwung, zu steter Verjüngung sichert.

Und diesem Selbstgeföhle des Künstlers nähert sich auch das des Genießenden an. Erfüll' davon Dein Herz, so groß es ist. Man möchte dafür sagen: so groß es wird, und werden kann. Das möchte schon vom Künstler gelten, um so mehr aber sicherlich vom reproduktiven Geföhle. Wenn an dem Kunstwerke der Glaube an das Gute in der Geschichte der Menschen aufgeht, dann wächst der Mensch zu der Reinheit des Selbst. Das ästhetische Selbst ist niemals Selbstbewußtsein, das vielmehr nur in der Allheit des reinen Willens gedeihen kann. Aber wenn die Versenkung in das Kunstwerk das Gute ausstrahlt, und die Zuversicht zum Guten bestärkt, dann gewinnt das Selbstgefühl eine eigene Art von Realität. Sie besteht eben darin, daß aller Inhalt reflexiv wird in dieses Selbst, und daher in diesem Selbst.

Überall sonst geht der Inhalt in die Weite seiner unendlichen Ausdehnung und stets neuen Entwicklung. Hier dagegen ist der Inhalt wie beendet; die Vollendung macht ihm dieses Ende. Aber dafür wächst das Selbst schier ins Unendliche. Es erweitert sich das Ich hier zwar nicht zur Allheit; aber es scheint dessen hier nicht zu bedürfen, so sehr steigert sich das Ich in seinem reinen Geföhle. Das ist die Unendlichkeit, deren sich das ästhetische Gefühl bewußt wird, die Unendlichkeit, in die sein Selbst hineinzuwachsen scheint bei dieser Isolierung auf ein einzelnes Kunstwerk, welche jedoch eine Enthebung alles Äußerlichen und Zufälligen der Wirklichkeit ist. Alle Mängel der Wirklichkeit verschwinden vor

diesem Hochblick auf das Gute und seine Wirklichkeit. Alle Beschränktheit, alle Selbstsucht, aller Dünkel des Ich versinkt hier; auch im genießenden Selbst wird das Gute wirklich kraft des Glaubens an das Gute, den das Kunstwerk in ihm erweckt. Die Korrelation von Subjekt und Objekt bewährt sich zu allererst in der Korrelation des Schaffenden zu dem nacherlebenden Selbst.

Betrachten wir jetzt aber auch noch die Korrelation in besonderer Rücksicht auf das Objekt des Kunstwerks. Es ist die Darstellung dieser Zuversicht in die Verwirklichung des Guten, wie sie in der Natur des Menschen, in deren Einheit von Seele und Leib vollziehbar wird. Nicht das Kraftgefühl der künstlerischen Individualität, geschweige die launische Willkür seines Vermögens ist der echte Grund des reinen Schaffens, noch die eingebildete Einfühlung in solche Souveränität, zu der sich der ästhetische Genuß versteigt, sondern die Wirklichkeit des Guten ist der Sinn des künstlerischen Objekts.

Schiller hat der Kantischen Lehre einen Begriff entnommen, in dem er die Idee der Freiheit, wie er sie verstand, wie er sie zum Leitmotiv seines Schaffens nahm, am bestimmtesten vielleicht ausdrückte. Die Freiheit des Menschen bedeutet freilich auch die Gleichheit der Menschen. Aber wo und wie ist diese Gleichheit wirklich? Das bleibt bei ihr immer die schwere Frage. Sie wird erledigt durch die Gleichheit der moralischen Anlage im Menschen. Das ist die Gleichheit der Menschen: die Gleichheit ihrer Anlage zur Moralität, die Gleichheit ihrer Fähigkeit zur sittlichen Würde. Wenn diese gleiche Disposition für alle Menschen gesichert ist, so ist damit die Gleichheit gerettet, so ist damit das Gute seiner Verwirklichung geöffnet. Die Wirklichkeit des Guten ist damit verbürgt. Die gleiche Würde der Menschen, das ist ihre Gleichheit. Und die Gleichheit der Würde beruht auf der Gleichheit der Anlage zur Würde. Diese Gleichheit der Bestimmung zur Würde ist die Bestimmung des Menschengeschlechts.

Die Liebe zur Natur des Menschen empfängt somit ihren tiefsten Grund in dieser Achtung vor der Würde des Menschen in allen Menschen. Diese Würde des Menschen muß das unzweifelhafte, unzweideutige Gepräge eines jeden echten Kunstwerks bilden. Nur an solchem Objekte kann die Korrelation mit dem Subjekt im reinen Gefühle sich erzeugen. Niemals darf die Grimasse des Hohns und der teuflischen Schadenfreude in einem Kunstwerk spuken; immer muß die Würde der Menschheit, die Würde der Natur des Menschen im Kunstwerk bewahrt bleiben. Nur wenn das Objekt des Kunstwerks die Menschenwürde zur Darstellung bringt, nur dann bewährt sich das Schaffen als Menschenliebe. Nur dann kann das Selbst zu seiner Reinheit gelangen, indem es sich an die Erzeugung dieses Objekts hingibt, oder an die Nacherzeugung desselben im Kunsterleben. Wiederum bildet sich auch hier die vermittelnde Korrelation zwischen dem schaffenden und dem nachschaffenden Selbst.

Es entsteht sogar der Anschein, als ob die Objektivierung in das Kunstwerk hinein noch evidenter würde bei dem Genuß als bei dem Schaffen. Bei aller Versenkung in das Kunstwerk muß der Künstler doch immer seiner Kontrolle wegen die Unbefangenheit sich wahren. Bei dem Nachfühlenden dagegen darf zwar die Kontrolle nicht unterdrückt, aber sie muß doch unterbunden werden, damit die Aufnahme zu voller Kraft gelange. So wird die Seele des Kunstwerks vor dem Beschauer gleichsam zu seiner eigenen Seele.

In den großen Perioden der Kunst wird diese Verwandlung des Kunstwerks in die Seele des Zeitalters eine buchstäbliche geschichtliche Wirklichkeit. Das Selbstbewußtsein, in seiner ethischen Eigenart, scheint hinzuschwinden gegen die Übermacht des Selbstgefühls. In Zeiten der künstlerischen Dekadenz erklärt sich so auch die sittliche Dekadenz, wenn die dekadente Kunst dennoch ihre Zaubermacht behauptet, und wenn eigene sittliche Kräfte nicht schöpferisch lebendig sind. Der Gehalt des Ich wird dann eben von dem ästhetischen Gefühle aufgesogen, wie das die Art der Kunstwirkung ist.

Wenn dagegen das echte Kunstwerk zur Erzeugung kommt, so bewährt es sich im produktiven, wie im reproduktiven Selbstgefühl in der Bestärkung der sieghaften Zuversicht in die Wirklichkeit des Guten auf Erden, welche verbürgt ist durch die Gleichheit der Menschen in der Anlage der Menschen zur Moralität. Hier feiert die Kunst ihre höchsten Triumphe. Hier scheint sie den Wettstreit mit allen Mächten der Kultur, mit der sittlichen Erkenntnis, mit den sittlichen Einrichtungen bestehen zu können. Überall sonst wird nur die Forderung erhoben, und höchstens als Forderung gesichert. Die Kunst hingegen scheint die Erfüllung zu sichern. Aller Zweifel scheint beschwichtigt, der Glaube an das Gute gewinnt den Anschein einer Erkenntnis; denn ist nicht auch das ästhetische Schaffen und Erleben eine der Erkenntnis gleichartige Energie des Bewußtseins?

27. Die ästhetische Erziehung.

An diesem Punkte verstehen wir auch den Irrtum der klassischen Zeit des deutschen Geisteslebens an der Grenze der Kantischen Philosophie. Wir verstehen damit zugleich, wie der deutsche Idealismus in die Romantik ausgehen konnte. Das Lösungswort dieser Grenze des Idealismus liegt in dem Worte von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts. Wir brauchen jetzt nicht mehr darauf einzugehen, daß die Kunst nicht zur Sittlichkeit führen kann, da sie ja vielmehr von der Sittlichkeit ausgehen muß. Wir wollen hier nur den Grund dieses Irrtums in diesem Enthusiasmus erkennen, welcher mit Recht vor der Einsicht entstand, daß die Kunst die Würde der Menschheit rettet und sichert. Diese Würde des Menschen ist der Inbegriff aller Sittlichkeit, und diesen Inbegriff bringt die Kunst zur Darstellung, zur Vollführung, zur Wirklichkeit. In der Tat bleibt daher die Kunst ein Mittel der Erziehung. Aber sie kann dies nur dadurch sein, daß sie die Idee der Menschheit, die Idee der Würde des Menschen von der Ethik empfängt, und stets von neuem sich durch sie begründen läßt.

Nicht darf sie selbst diese Leistung sich zusprechen, damit würde das Urbild der Menschheit unentrinnbar in die Gefahr kommen, zu versinken, weil das Kriterium der Erkenntnis ihr fehlen würde. Die Kunst hat immer nur das Kriterium des Schaffens. Dieses ist die Liebe zur Natur des Menschen, und auf Grund der Sittlichkeit, welche ein Bestandteil dieser Natur ist, erkennt und liebt sie in dieser Natur des Menschen die Würde des Menschen. Da nun ferner in ihrer Liebe die Natur des Menschen seine Seele und sein Leib zugleich ist, so bleibt ihr die Würde der Menschheit nicht abstrakt, so bleibt ihr auch nicht abstrakt der kategorische Imperativ, der die Menschheit in der eigenen Person und in der Person eines jeden Andern offenbart: ihr ist die Anlage zur Moralität konkret genug, um damit die Gleichheit der Würde in jedem Menschen zu sichern. Der Begriff des Objekts wird daher eindeutig; er kann keine Ausnahme von der Menschheit in irgend einer Menschengestalt, in irgend einem Menschenantlitz zulassen.

Und mit dieser Eindeutigkeit des Objekts wird daher auch das *S u b j e k t* eindeutig. Was kann denn noch störend sein für die Reinheit des Selbst an dem menschlichen Individuum, wenn es sich in einem Werke objektiviert hat, in welchem die Würde des Menschen zum Ausdruck gekommen ist? Es ist ja auch die Natur des Menschen im Objekt zu voller Darstellung gekommen; wie könnte im Subjekt noch ein Hemmnis bestehen? Alle Skepsis muß jetzt beseitigt sein, und alle physiologischen Reflexe der menschlichen Natur können jetzt nur dieser Reinheit des Gefühls dienstbar werden. Wir nahmen früher die *R ü h r u n g* in diesen Dienst. Aber ebenso wie das Weinen, ordnet sich auch das *L a c h e n* in das reine Selbstgefühl ein.

Wie das Weinen nicht in Depression mündet, sondern vielmehr in Jubel ausstrahlt, so ist auch das Lachen nicht dämonische Schadenfreude über die Schwächen des Menschen und über die Mängel seines geschichtlichen Daseins, sondern es läutert sich zu dem Kraftgefühl der Freudigkeit, der Heiterkeit, welche das begleitende Gefühl der Vollendung ist, die das Gepräge des Kunstwerks bildet. So geht die

Korrelation in die Vereinigung von Subjekt und Objekt im Kunstwerk über. Die Natur des Menschen hat sich jetzt in einer Einheit bestimmt, welche über die von Seele und Leib weit hinausgeht. Das Gefühl behält seine Reinheit zwar immer in der Liebe zur Natur des Menschen, aber da diese Natur bestimmter geworden ist, so ist es dadurch auch das Gefühl, die Reinheit des Gefühls geworden. Die Natur des Menschen ist die Würde des Menschen. Und so ist auch die Liebe zum Menschen das Selbstgefühl der Menschheit im Menschen.