



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

Fünftes Kapitel. Der Begriff des Schönen und seine Momente

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

Fünftes Kapitel.

Der Begriff des Schönen und seine Momente.

1. Das ästhetische Selbst.

Unsere bisherigen Erwägungen waren auf die Ermittlung der Reinheit für die neue systematische Eigenart des ästhetischen Bewußtseins gerichtet. Und sie wurde ermittelt im ästhetischen Gefühle, welches von den relativen Gefühlsstufen innerhalb der vorhergehenden Bewußtseinsarten unterschieden, als eine selbständige Bewußtseinsart nachgewiesen wurde. Die Objektivierung, welche gemäß der Methodik der Reinheit zu fordern ist, wurde in der Korrelation gefunden, in welcher das reine Gefühl sich vollzieht. Sein Bestand ist bedingt durch diese Korrelation von Subjekt und Objekt, vom Selbst des Gefühls und dem Objekt des Kunstwerks. Das Kunstwerk ist das Erzeugnis des reinen, erzeugenden Gefühls.

Zu dieser im Kunstwerk erfolgten Bestimmung des Objekts trat ferner noch hinzu, gemäß der Bestimmung des Gefühls in der Liebe, als Eros, der Mensch in seiner Natur und in der Natur überhaupt. Wie das Gefühl das erzeugende Gefühl des Kunstwerks ist, so ist die Liebe die reine erzeugende Liebe zum Menschen mit Rücksicht auf seine doppelte Beziehung zur Natur. Das Kunstwerk und sein Inhalt, die Natur des Menschen in ihrer Einheit, sie galten uns bisher als die beiden einzigen Arten, in denen das reine Gefühl seine Objektivierung vollbringt. Denn diejenige Objektivierung, welche das Selbst bildet, unterscheidet sich gemäß der Korrelation von Subjekt und Objekt, von der Objektivierung des Objekts; sie gilt als Objektivierung des Subjekts.

Sie begründet eine neue Art, vielmehr eine neue Stufe in der Einheit des Bewußtseins, im Unter-

schiede von der Erkenntnis und von der des Willens. Das Bewußtsein der Erkenntnis erschöpft seine Einheit in der Einheit des Begriffs. Das Bewußtsein des Willens steigert seine Einheit zur Allheit, und begründet in dieser Steigerung die Einheit des sittlichen Selbstbewußtseins; aber diese ragt nur in dieser reinen Allheitshöhe, und sie büßt ihre Reinheit ein, wenn sie auf das Bedürfnis einer sinnlichen Sammlung herabgesetzt wird. Das ästhetische Bewußtsein allein erzeugt eine Einheit, welche zwar auf der des Begriffs und der der sittlichen Allheit beruht, auf diesem Grunde aber eine wahrhafte, eine reine Individualität des Selbst aufrichtet.

Man kann vielleicht trotz der Paradoxie sagen: das Selbstbewußtsein gibt dem Selbst zwar eine unendliche Steigerung, aber kein anderes Fundament, als welches in dieser Erhöhung des Niveaus gelegt wird. Das ästhetische Gefühl erst gewährt dem Bewußtsein einen Halt, der das Vorderglied der Korrelation, das Subjekt, festhält, und es gibt somit dem Subjekte ein Fundament, welches nur durch die Korrelation mit dem Objekte des Kunstwerkes bedingt wird. Aber in dieser Korrelation ist ja auch das Objekt des Kunstwerks durch das Subjekt des Genies bedingt. Diese gegenseitige Bedingtheit hebt sich daher auf, und macht jedes Glied für sich relativ selbständig. In dem Selbst wird freilich immer das Objekt mitgedacht. Aber die gleiche Bewandnis hat es ja auch mit dem Kunstwerk. Und wie dieses schlechthin als Objekt gewürdigt wird, so darf die gleiche Selbständigkeit auch dem Selbst zugesprochen werden. So behauptet sich das Genie neben dem methodischen Geiste der Erkenntnis und neben dem Selbstbewußtsein der sittlichen Allheit als das erste, eigentliche, in sich selbst begründete Selbst, als das Selbst des Selbstgefühls.

Man erkennt solchermaßen, daß die Objektivierung im Selbst die systematische Bedeutung der ästhetischen Bewußtseinsart hat, sonst aber nicht auf die Objektivierung des Objekts geht. Diese ist vielmehr in der des Kunstwerks und in der des Menschen der Natur beschlossen. Wenn nun aber das reine Gefühl die systematische Bedeutung der Er-

zeugung besitzt, so muß diese sich doch auch in der analogen Weise bewähren, in welcher die reine Erkenntnis und der reine Wille sich bezeugen. Man sage nicht, diese bezeugen sich ja in der Wissenschaft und in der Sittlichkeit. Denn beide Zielpunkte fordern Vermittlungen. Diese sind für die Erkenntnis in den Prinzipien, Platonisch ausgedrückt — Grundlegungen, in den Ideen gelegen, und für den Willen in den Begriffen und Instituten, in denen die Sittlichkeit sich errichtet und sich einrichtet. Solcher Vermittlungen in Ideen bedarf es daher auch hier, um die Objektivierung des reinen Gefühls methodisch zu rechtfertigen, um die Reinheit des Gefühls auch für die Reinheit vermittelnder Begriffe, vermittelnder Prinzipien und Ideen zu begründen.

2. Der Oberbegriff als Grundlegung.

Wir suchen nach solchen Ideen in der Mehrzahl. Darin aber liegt eine Ungenauigkeit. Welches Kriterium gäbe es für eine solche Mehrheit, wenn sie nur in einer Ansammlung und Anreihung bestände; wie wird das Ende solcher Reihe bestimmbar, und welcher Verbindungsbegriff leitet die Zuordnung? Alle Ordnung beruht auf der Einteilung, und diese auf dem Einteilungsgrunde. Es bedarf daher eines Prinzips der Einteilung, eines fundamentum divisionis, um die Sammlung, die Ordnung, die Gliederung derjenigen Begriffe vorzunehmen, welche die Reinheit des Gefühls mit der Reinheit des Kunstwerks zu vermitteln geeignet sind.

Es könnte scheinen, als ob die Ideen, oder wie sie in der reinen Logik seit Kant Aristotelisch benannt werden, die Kategorien eines solchen Oberbegriffs entbehrten, da ja Platon einerseits die mathematischen Ideen zusammenfaßt, wie andererseits, wenngleich als Einheit, die Idee des Guten, immerhin aber die Ideen nur in der, wie immer differenzierten, Mehrheit in Gebrauch setzt. Und ebenso scheint es bei den Kategorien sich zu verhalten. Denn wenn Kant sie in der Einheit des Bewußtseins, als dem Oberbegriffe einer Einheit, begründet, so geht diese Einheit des Bewußtseins doch nur auf die Einheit der Erkenntnis, auf die Einheit

der Erfahrung, mithin liegt die Einheit für die Mehrheit der Kategorien nur in dem Problem der Erkenntnis selbst, welches Problem von dem Faktum der Wissenschaft aufgegeben wird. Die Kategorien selbst aber haben keinen eigenen Oberbegriff.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat sich auf solchem Oberbegriffe aufgebaut, auf dem des Ursprungs. Indessen mußte auch dieser in einer Urteilsart erst zur Erzeugung kommen, und so scheint auch hier dasselbe Verhältnis vorzuliegen, daß die Methodik der Reinheit von der unmittelbaren Erzeugung der Grundbegriffe in ihrer Mehrheit nicht Abstand nehmen kann. Jedoch erweist sich die Kategorie des Ursprungs trotzdem als ein wahrhafter Oberbegriff, und die ihr entsprechende Urteilsart ebenso als eine übergeordnete, weil die Einteilung leitende Urteilsart, insofern alle Kategorien und alle Urteilsarten dem Prinzip des Ursprungs entsprechen müssen. Und die Urteilsart gibt dem Ursprung eine Qualifikation, die ihn von der allgemeinen Methode der Reinheit unterscheidet. Im Ursprung des unendlichen Urteils ist ein Oberbegriff der Erkenntnis aufgestellt.

Für die Sittlichkeit macht sich das Bedürfnis nach einem solchen Oberbegriffe weniger fühlbar. Erstlich ist er in der Platonischen Einheit der Idee des Guten von vornherein gewonnen worden. Im Grunde hat Kant ja auch nur diesen Oberbegriff festgehalten; denn wenn er den reinen Willen zum Problem macht, so spricht er es aus, daß nur der gute Wille das Gute sei. Und wenn er die Freiheit und die Autonomie als grundlegende Ideen aufstellt, so werden diese doch auch wieder zu Wechselbegriffen. Eigentlicher Oberbegriff bleibt hier immer nur die Form einer allgemeinen Gesetzgebung. Diese aber ist nur die genaue Formulierung des sittlichen Problems, und so ist in ihr auch nur das Problem des sittlichen Willens ebenso der Grundbegriff, wie in der Einheit des Bewußtseins das Problem der Einheit der Erkenntnis.

Die Ethik des reinen Willens hat einen Oberbegriff der sittlichen Erkenntnis in der Allheit zu begründen gesucht.

Die Allheit sollte als Ursprungsbegriff nachgewiesen werden für alle Erzeugungen des reinen Willens, wie sie in der sittlichen Geschichte der Menschen, in den Gestaltungen von Recht und Staat Wirklichkeit anzunehmen streben. Eine methodische Konsequenz ist dabei besonders scharf hervorgetreten in der Absonderung der Tugenden von den sittlichen Ideen. So ist schon dadurch die Mehrheit eingeschränkt, und das Prinzip einer Einteilung der sittlichen Begriffe von den methodisch verwirrenden Komplexionen der Tugenden freigemacht, und zu einer fruchtbaren Klassifikation herausgehoben worden. Die Allheit ist der Ursprungsbegriff der sittlichen Einheit, des Selbstbewußtseins des Willens. Das Selbst ist die Allheit. Die Allheit ist das Selbst. Demgemäß gliedern sich die sittlichen Grundbegriffe nach dem Oberbegriffe dieses Selbstbewußtseins der Allheit.

Für das Selbstgefühl suchen wir nunmehr nach einem solchen Oberbegriffe. Er kann nur der Reinheit gemäß gesucht werden. Er kann nicht im Kunstwerke selbst angenommen werden, sondern nur in einer Aufgabe der Erzeugung. Denn dem Kunstwerk würde im reinen Willen entsprechen die Allheit des Staates und der Menschheit. Damit blieben wir aber bei der Objektivierung des Objekts stehen, und wir suchen doch jetzt einen Oberbegriff für die vermittelnden Ideen zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk. Wir müssen daher diesen Oberbegriff in Analogie zu den Ideen des Guten und der Freiheit und Autonomie suchen. Wenn irgend wo, so bewährt sich hier der Wert des Oberbegriffs, den die Platonische Idee bezeichnet, gegenüber den Begriffen, die von ihr abstammen, ihr eingeordnet und untergeordnet sind. In solchem Sinne halten wir uns hier an die Idee der Schönheit. Die Schönheit soll uns zum Oberbegriffe werden für die ästhetischen Grundbegriffe, welchen zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk die Vermittlung obliegen soll.

Die Schönheit ist Idee. Diese Bedeutung der Schönheit ist eine streng methodische. Wir beziehen uns hier wiederum auf die Logik der reinen Erkenntnis, welche die methodische Bedeutung der Idee urkundlich in der Platonischen Begründung aufgeheilt hat. Die Idee ist nicht Vorstellung. Dann wäre sie nicht im Kampfe gegen die Sophistik zur Entdeckung gekommen. Die Idee ist aber auch nicht schlechthin Begriff. Dann wäre Platon nicht von Sokrates zu unterscheiden. Die Idee ist aber auch nicht eine Wesenheit an und für sich. Wäre sie dies, dann hätte Aristoteles sie nicht nur mit Recht bekämpft, sondern man kann ebenso auch sagen, daß Aristoteles sie dann nicht bekämpft haben würde.

Denn im Dualismus des Aristoteles ist es seine tiefste Seite, daß er eine Wesenheit annimmt, und sie durchaus absolut setzt. Nach der Verhältnisbestimmung dieser absoluten Substanz zu den materiellen Substraten glaubt er seine Differenz von Platon begründen zu können. Das mag hier auf sich beruhen, aber soviel steht fest, daß Aristoteles selbst eine absolute Wesenheit des Seins annimmt. Wenn er also sagt, die Idee sei eine solche, und sie als solche bekämpft, so bekämpft er nicht eigentlich die absolute Substanz selbst, sondern ihre Platonische Bestimmung, nämlich nach ihrem Verhältnis zu den sinnlichen Substraten.

Das Mißverständnis der Idee bei Aristoteles liegt mithin nicht sowohl an dem Anstoß, den er an der absoluten Substanz nahm; diese nimmt er ja selbst an, sondern an seiner Meinung, daß die Idee absolute Substanz sei, was sie als solche nicht sein könne. Er bestreitet nicht den Wert der absoluten Substanz überhaupt, sondern er bestreitet nur der Idee diesen Wert. Daher kann er sich die Idee nicht anders vorstellen, denn als Substanz, weil die Idee ja das höchste Sein bezeichnen soll, dieses aber für ihn nur das absolute sein kann.

Der Irrtum des Aristoteles läßt sich daher zu voller Klarheit auflösen: die Idee ist in der Tat nicht das absolute Sein. Aber sie soll es auch gar nicht ausdrücken. Jetzt wird die Differenz so scharf, daß ein Miß-

verständnis möglich scheint, weil es sich aus der Schärfe der Differenz erklärt. Das wahrhafte Sein ist ein absolutes Sein. Das lehrt Aristoteles. Die Absolutheit wird dadurch nicht etwa aufgehoben, daß sie die materiellen Substrate in sich enthält. Nur das Absolute ist. So lehrt Aristoteles. Während Parmenides lehrte: nur das Sein ist. Und was lehrt dagegen Platon, indem er sagt: nur die Idee ist? Ist die Idee das Absolute, oder aber ist sie das Sein? Nur das Sein lehrt er als das wahrhafte Sein. Das Absolute entsteht ihm nur vor dem ethischen Problem, nur als das Gute.

Wir wissen aus der Logik der reinen Erkenntnis, daß Platon die Idee als die Hypothese begründet hat. Entdeckt hat er die Idee der Wortbedeutung gemäß im Schauen, und als Gesicht ist sie demzufolge mit geschichtlichem Rechte in die Probleme der Kultur eingegangen. Aber in der Reife seiner wissenschaftlichen Erkenntnis ist die Idee als Gesicht nicht verblieben; die zunächst psychologische Entstehungsweise der Idee, welche das Schauen bezeichnet, ist an der Mathematik zu nüchterner, tiefer, methodischer Begründung gediehen. So ist die Idee nicht Gesicht geblieben, sondern Grundlegung geworden. Eine solche Grundlegung ist die Idee der Gleichheit, das Urbeispiel der mathematischen Idee.

Auch das Schöne hat Platon als Idee bezeichnet, als Idee ausgezeichnet. Die Idee des Guten nämlich wollte er von der Idee des Schönen unterscheiden; ihre Vermischung bezeichnete er als Frevel. Was ist damit gewonnen, daß das Schöne Idee sei? Was ist damit für den Oberbegriff gewonnen, als den wir das Schöne in Anspruch nehmen?

Die Hypothese unterscheidet zunächst die Idee, als Sein, vom absoluten Sein. Worin liegt der Unterschied zwischen dem Sein des Parmenides und dem absoluten Sein des Aristoteles? Aristoteles würde dies nicht Wort haben wollen, doch aber sprechen seine Formulierungen dafür, und die Geschichte, sofern sie seine Autorität angenommen hat, hat diesen Formulierungen gemäß sein absolutes Sein angenommen.

Der Unterschied liegt darin: daß Parmenides in der Identität von Sein und Denken eo ipso die Korrelation von Sein und Denken gelehrt hat. Indem nun Aristoteles das Sein absolut macht, löst er es von der Korrelation mit dem Denken los. Das Sein ist jetzt nicht mehr bedingt durch das Denken; denn es ist unbedingt, es ist absolut. So ist das Absolute bei Platon entstanden, als das größte Problem (*μέγιστον*), als das Problem des Guten, welches über diese Korrelation zum Denken hinausgehoben werden soll. So fordert es das Problem, wenngleich die Lösung hier versagen muß; wenngleich sie nur nach der Terminologie dieser Platonischen Methodik in der Ungrundlegung (*ἀνπόθετον*) zur Lösung gebracht werden kann.

Die Idee, als Grundlegung, ist also gerade nicht jenes absolute Sein, das Aristoteles in ihr vermutete, weil er seinerseits kein anderes wahrhaftes Sein sich denken konnte als ein absolutes Sein. Die Idee ist Grundlegung zunächst in dem Sinne, daß sie dem Sein den Grund legt. Es ist nur die Ausführung der Korrelation, welche Parmenides geschaffen hatte. Im Denken ist der Grund zu legen für das Sein. Es ist absurd, das Sein absolut zu denken. Das Sein hat seinen Grund im Denken. Im Denken, nicht in der Vorstellung; im reinen Denken; nicht schlechthin mehr im Schauen, sondern im reinen Denken der Erkenntnis. Die Identität von Sein und Denken ist nunmehr ausgereift zu der Identität von Sein und Denken der Erkenntnis.

Und was ist dieses Denken der Erkenntnis? Worin unterscheidet es sich von dem reinen Denken überhaupt, auch von dem des Guten und des Schönen? Die Antwort, welche schon Platon gibt, liegt in der Unterscheidung der Wissenschaft und ihres Fundaments, der Mathematik, von allen anderen Objekten der Erkenntnis. In dem Unterschiede der mathematischen Wissenschaft von allen anderen Erkenntnisarten besteht der Unterschied des reinen Denkens überhaupt von dem Denken der Erkenntnis. Das Sein ist mithin bedingt durch das Denken der Erkenntnis. Also ist das Sein nicht absolut, sondern relativ zum Denken

der Erkenntnis. Aber diese Relation ist vielmehr Korrelation; denn auch das Denken der Erkenntnis ist korrelativ zum Sein. Das Sein ist das Sein der Erkenntnis. Wenn also die Idee die Grundlegung ist, so ist sie ebenso sehr die Grundlegung des Seins, wie sie die des reinen Denkens ist; denn als solche ist sie die des Denkens der Erkenntnis, und als solche die der Erkenntnis des Seins.

Hat es einen ernsthaften Sinn, hiergegen etwa zu fragen: aber so ist ja wohl die Idee nur subjektiv; denn sie ist ja nur eine Grundlegung des Denkens? Der Sinn dieser Frage liegt in dem Widersinn der Verwechslung der Erkenntnis und Vorstellung. Die Begründung der Vorstellung kann man allenfalls für subjektiv halten, nimmermehr aber die Begründung der Erkenntnis, welche als solche die Begründung des Seins ist. Andernfalls bliebe das Sein grundlos.

Wir brauchen hier nicht weiter den Sinn der Ideenlehre zu verfolgen. Die Logik hat ihn zu beleuchten, und sie enthüllt ihn als den Geist der mathematischen Naturwissenschaft. Die Geschichte dieser Wissenschaft, der Wissenschaft par excellence, ist die Geschichte des Platonischen Idealismus. Und die Geschichte des Idealismus überhaupt in der Geschichte der Philosophie ist ebenso auch die Geschichte des Platonischen Idealismus. Philosophie ist Platonismus.

3. Die Möglichkeit einer Grundlegung des Schönen.

Eine andere Frage ist aber noch hier in Erwägung zu ziehen. Das Mißverständnis der Idee, als einer aparten Substanz, dürfen wir auf dieser Stufe unseres Systems als erledigt betrachten. Aber eine andere Frage erhebt sich angesichts der Unterscheidung, welche schon zwischen der wissenschaftlichen und der sittlichen Erkenntnis, und ebenso nun auch für die Ästhetik unumgänglich ist. Die wissenschaftliche Erkenntnis gibt der Grundlegung Wert und eigenes Gepräge in den Kategorien, welche gleichsam die Grundsteine des Seins sind. Die sittlichen Ideen nehmen in den Instituten

des Rechts und des Staates eine analoge Bestimmtheit des Seins an. Hier wird der Dogmatismus des Absoluten, als Idee, entweder ad absurdum geführt, oder aber der Idealismus wird aufgegeben, und der Dogmatismus des Absoluten tritt mehr oder weniger verhüllt an seine Stelle. Wie verhält es sich nun aber mit der Idee des Schönen? Sie scheint doch nur auf die Wirklichkeit des Kunstwerks angewiesen zu sein, mithin nur in der einzelnen Erscheinung Dasein anzunehmen; was kann sie noch als Grundlegung bedeuten, sofern die Grundlegung den Grund eines echten Seins zu bedeuten hat?

Hier ist nun vorerst der methodische Unterschied in der ästhetischen Bewußtseinsart von den anderen in Rechnung zu ziehen. Das Gefühl ist Selbstgefühl. Das Selbst, im Unterschiede vom sittlichen Selbstbewußtsein, ist hier der Gipfel, die Summe, die Quintessenz alles Inhalts. Die Idee, als Grundlegung, hat daher in letzter Instanz zu bedeuten das Selbst des reinen Gefühls als Grundlegung. Nur die Korrelation von Subjekt und Objekt fordert und ermöglicht die Objektivierung des Selbst im Kunstwerk, genauer am Kunstwerk; denn die Objektivierung bleibt reflexiv. Nun suchen wir hier aber eine vermittelnde Idee, die Idee, als Vermittlung, bei dieser reflexiven Objektivierung. Wir suchen sie als Oberbegriff der einzelnen vermittelnden Ideen. Wir fassen das Schöne in dieser Bedeutung als Idee. Ihre Bedeutung als Grundlegung ist uns aber fraglich geworden, da wir auf ihre Realisierung analog derjenigen in Wissenschaft und Sittlichkeit nicht rechnen können.

Indessen kommt es uns hier ja nur auf vermittelnde Ideen an, nicht auf solche Grundlagen, wie sie nicht nur in der Erkenntnis, sondern sogar auch in der Ethik sich ausprägen. Immer muß der Leitgedanke unverrückbar bleiben: die Kunst ist Kunst des Genies. Und es gibt kein objektives Prinzip des Geschmacks. Wenn dennoch eine ästhetische Reinheit Problem werden, und im reinen Gefühle ihre Lösung finden konnte, so darf die gesuchte Vermittlung zwischen Selbst und Kunstwerk in der Idee des Schönen und ihren Momenten nicht so verstanden

werden, als ob sie ein objektives Prinzip sein könnte, etwa wie die Beharrlichkeit, oder auch nur die Allheit des Staates. Die Idee muß, als Grundlegung, nur für die Vermittlung zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk, und nur als Oberbegriff für die dieser Vermittlung dienenden Momente gedacht werden.

In dieser Einschränkung auf die Art der Objektivität, welche dem reinen Gefühle einwohnt, läßt sich nun aber gerade der Wert der Idee, als Grundlegung, besonders hier deutlich machen. Wäre das Schöne eine absolute Substanz, ein absolutes Kunstwerk, als Darstellung eines absoluten Gesetzes, so wäre die Kunst nicht die Kunst des Genies. Denn das Genie wäre dann nur die Ausführung dieses absoluten Gesetzes. Das wäre die Konsequenz, wenn die Idee absolute Substanz wäre. Wenn hingegen die Idee vielmehr Grundlegung ist, so ist das Schöne nicht in einem Kunstwerke absolut zu verwirklichen, absolut zu substantiieren. Weder ist alsdann die Idee Substanz in einem Objekt, dem Kunstwerk, noch als Gesetz, als objektives Geschmacksprinzip.

Man erkennt hier auch den Vorzug, welchen die Idee, ihrer urkundlichen Bestimmung gemäß, als Grundlegung, vor der Deutung als Gesetz hat. Keine Art von absoluter Objektivierung ist der Idee zuzuweisen; nur als Grundlegung vollführt sie die reine Kraft ihrer Methodik.

Was bedeutet also die Idee des Schönen als Grundlegung? Man könnte meinen, diese Bedeutung reduziere sich in der Stellung und Behauptung der Aufgabe. Und wenn es nun so wäre, würde damit wirklich ein idem per idem begangen? Es ist kein geringer Wert, keine geringe Leistung für die Grundlegung, wenn sie als Aufgabe bestimmt wird. Denn wenn schon jeder Begriff eine Aufgabe ist, zu dem logischen Werte der Aufgabe es aber gehört, daß die Lösung, die relative, die fortschreitende Lösung in ihr enthalten sei, so ist diese Immanenz der Lösung in der Aufgabe von ganz besonderer Bedeutung für das Schöne.

In der Wissenschaft darf der Begriff niemals den Wert einer absoluten Lösung annehmen; das Kunstwerk dagegen

muß, seinem Begriffe der Vollendung gemäß, stets als solche gedacht und gewürdigt werden. Mithin ist die Grundlegung, als Aufgabe, sofern dieser die Lösung immanent ist, für das reine Gefühl das richtige Prinzip. Die Idee des Schönen bedeutet die Aufgabe des Schönen. Laßt euch nicht irren des Pöbels Geschrei, als ob die Idee des Schönen ein Wahn wäre, oder als ob sie identisch wäre mit einem objektiven Gesetze des Schönen, oder als ob sie eine Norm wäre, nach und mit der man die Kunstwerke messen könnte, oder gar daß diese Idee eine subjektive Vorstellung wäre, welche in einem Individuum und in einem Zeitalter eine zwingende Macht ausüben könnte, die aber doch nur auf Willkür, Suggestion und Konvention beruhe. Das alles ist der Einwurf der ästhetischen Skepsis, dem die Idee, als Grundlegung, als Aufgabe, das aber will sagen, als Aufgabe der Grundlegung entgegentritt.

Die Grundlegung ist nur Aufgabe, der jedoch die Lösung immanent ist. Und diese Grundlegung ist Aufgabe, welche durch die Systematik der Kultur gestellt wird. Die Aufgabe ist daher auch Grundlegung. Wie sie selbst kein leerer Wahn ist, so darf ihr das Amt der Grundlegung zugesprochen werden. Man versuche es nur mit dieser Grundlegung. Ohne den Versuch kann sich die Grundlegung nicht erproben, und ohne die Erprobung hat die Grundlegung allerdings keine Bedeutung. Es gehört zu ihrer Differenz von der absoluten Substanz, daß sie kein anderes Dasein hat, als welches sie in dem Versuche, der mit ihr angestellt wird, gewinnen kann. Und auch der Versuch darf nicht als absolut gedacht werden, so wenig wie die Grundlegung.

Hier ist auf den Grundirrtum Rücksicht zu nehmen, der im Neuplatonismus liegt. Plotin hat die Idee des Schönen mit Gott gleichgesetzt. Er hat damit den Grund gelegt zu der Vermischung von Ästhetik und Religion, auf die wir schon mehrfach gestoßen waren. Während Plotin sonst keineswegs die Platonische Idee platterdings als absolute Substanz annimmt, glaubt er sich von diesem Mißgriff frei bei der Gleichsetzung der Idee des Schönen mit Gott. Denn er faßt sie damit nur als Urquell alles Schönen wie Gott ihm

Urquell alles Seins ist. Wir sehen jetzt davon ab, daß dadurch der Urquell des Schönen auf den Urquell alles Seins nivelliert wird. Wir wollen hier nur auf den Urquell selbst achten, auf den Abschluß, den damit die Begründung des Schönen erlangen soll.

Denn dieser Abschluß der Begründung gerade ist es, den die Grundlegung, als Aufgabe, abwehrt. Die Idee des Schönen, als Grundlegung, als Aufgabe der Grundlegung, bedeutet auch, daß der Grundlegung kein Ende gesetzt werden darf, ebenso wenig wie den Versuchen ihrer Lösung. Auch die Versuche der Begründung müssen unendlich bleiben. Die Idee des Schönen, streng als Grundlegung gedacht, bedeutet und sichert den unendlichen Fortschritt der Grundlegung. Um es schroff auszudrücken: das Schöne ist nur ein Wort; aber dieses Wort enthält eine Lösung: das Schöne ist; es gehört zu den drei Worten inhaltsschwer. Gott dagegen, als Urprinzip des Schönen, besagt und formuliert den Abschluß der Begründung, weil den Ursprung. Und das ist die Frage, ob Gott im methodischen Sinne als ein Ursprung gedacht werden kann.

Diese methodische Frage kommt in Sicht, indem wir die Idee des Schönen als Oberbegriff fassen. Das Schöne selbst ist nur der allgemeine Problem-begriff, aus dem Unterbegriffe ableitbar werden sollen. Diese sind als die Momente des Schönen zu suchen; denn ihnen muß die Vermittlung zustehen, um die es sich hier zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk handelt. Das Schöne, als Oberbegriff, bestätigt sich demnach als Grundlegung. Das ist die erste Bedeutung der Grundlegung nach der der allgemeinen Problemstellung: daß sie den Versuch zur Lösung der Aufgabe einleitet. Diese Anbahnung des Versuchs, diese seine Instruktion entfaltet den Oberbegriff zu dem ersten Unterbegriffe.

Eine Ordnung dieser Unterbegriffe wird daher in dem Oberbegriffe, als Grundlegung, schlechthin vorausgesetzt. Dies ist eine neue, wichtige Bedeutung

der Idee, als Grundlegung: daß sie, als Grundlegung, für die unumgängliche Anstellung des Versuchs zugleich die *U n t e r -* begriffe und deren *A n o r d n u n g*, Zuordnung und Unterordnung, als Voraussetzungen, in sich schließt. Die Idee des Schönen, als Grundlegung, verbürgt den Gedanken, daß *v e r m i t t e l n d e* Ideen zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk bestehen müssen, und daß sie gefunden werden können. Die logische Aufgabe enthält die Gewähr der Lösbarkeit in sich.

Wenn nun aber die Idee des Schönen somit die *B e -* deutung des Oberbegriffs hat, so ist damit eine wichtige Folgerung gegeben: nur sie kann und sie allein diese Bedeutung haben, und es kann ihr kein anderer Oberbegriff zur Seite treten.

Wir waren schon auf die *U n t e r s c h e i d u n g* des Schönen und des Erhabenen gekommen. Das Schöne hat unmittelbare sinnliche Evidenz in der menschlichen Gestalt. Daher wird es weniger als ein lediglich subjektiver Wert verdächtigt. Das Erhabene dagegen wird zwar auch in der Natur anerkannt, dennoch steht es dem Sittlichen näher, daher wird es trotzdem als ein Subjektives angenommen, oder aber eben nur in der Objektivität des Sittlichen aufgefaßt. Und wie es in der Natur sich im Großen, im Wunderbaren, im Schreckhaften darstellt, so auch in den menschlichen Leidenschaften, die auch gewaltig und gewalttätig die Vernichtung, wie die Selbstvernichtung, drohen. Sie wirken mit der Macht der Naturerscheinungen. So hat sich schon im Altertum die Unterscheidung des Erhabenen vom Schönen eingestellt, und die Auffassung des Erhabenen vorbereitet, welche bei Kant zu der Konsequenz kommt: nur der Mensch sei Gegenstand des Erhabenen; der Grund des Erhabenen sei ausschließlich in uns selbst zu suchen. Von uns aus übertragen wir das Erhabene auf die Natur. Wir haben es schon beachtet, daß diese sittliche Charakteristik des Erhabenen auch die Ästhetik des Schönen bei Kant beeinflusst hat. Hier achten wir nur darauf, daß *b e i d e* Begriffe *e i n a n d e r k o o r d i n i e r t* werden. Denn das Sittliche bleibt nicht nur als eine Auszeichnung des Erhabenen be-

stehen, sondern es wird in der Form des Intellektuellen hinterher auch dem Schönen zugesprochen.

Es dürfte auch Beachtung verdienen, daß bei Kant die ganze eigentliche Theorie von der Schönheit in der Kunst, die Kunst des Ideals, die Kunst des Genies erst nach der Analytik des Erhabenen zur Erörterung kommt. So kann sogar der Schein entstehen, als ob nicht das Schöne, sondern das Erhabene der eigentliche schöpferische Grundbegriff wäre, so daß damit das Erhabene zum Oberbegriff würde. Andere Grundbegriffe sind bei Kant nicht hervorgetreten, wie diese denn auch früher nicht in der bestimmten Fassung als Grundbegriffe aufgetreten waren. Erst bei Schiller dürfte der Unterscheidung zwischen *naiver* und *sentimentalischer Dichtung* eine solche Grundbedeutung zustehen. Es wird aber die Frage sein, ob diesen Terminus ein so genauer methodische Wert zuzuerkennen sei.

Das Schöne ist Oberbegriff, dies bedeutet, daß kein anderer Begriff ihm koordiniert werden kann, daß kein anderer Begriff ihm zur Ergänzung, zur Einschränkung, zur Berichtigung an die Seite gegeben werden kann. Dieses bedeutet zunächst: es kann nichts als Gegenstand oder Inhalt der Kunst gedacht werden, was einen Gegensatz, geschweige einen Widerspruch zum Schönen enthielte. Die Kunst ist nicht etwa eine Potenz, welche dem Schönen disparat wäre. Was nicht der Grundlegung des Schönen gemäß und gerecht wird, das fällt aus der Kompetenz der Kunst heraus. Die Kunst ist die Kunst des Schönen. Wollte man annehmen, ein Kunstwerk könnte des Schönen ermangeln, und diesen Mangel etwa durch das Erhabene ersetzen, so wäre dies ein Verstoß gegen den Oberbegriff des Schönen; es würde dadurch das Erhabene zum Oberbegriff werden.

Es darf dagegen nicht die Einwendung gemacht werden, daß ja auch das *Häßliche* in den Dienst des Schönen trete, und daß dieses, als Widerspruch des Schönen, nicht ein Moment desselben sein könne. Dies ist ein formalistischer Einwand, der auf einer noch ungeklärten Ansicht vom Häßlichen beruht.

Vielleicht ist diese Auffassung des Häßlichen gar nicht eine ästhetische, sondern etwa eine biologische Deutung. Der Oberbegriff des Schönen stellt den Begriff des Häßlichen unter seine Kompetenz, wie ja tatsächlich das Häßliche im Kunstwerke nur als ein akzidentelles Moment auftritt, keineswegs aber etwa, in einer entfernten Ähnlichkeit mit dem Erhabenen, als ein selbständiger Gegenstand und als ein selbständiger Vorwurf.

Kommen wir nun aber endlich zu der positiven Bedeutung des Oberbegriffs, daß er die Forderung der Unterbegriffe in sich enthalte. Diese Forderung muß doch ihrer logischen Bedeutung gemäß zugleich auch die Ordnung der Unterbegriffe in sich schließen, ihre Unterordnung unter den Oberbegriff, und ihre eigene Ordnung, entweder als Koordination, oder wiederum als relative Subordination. In welcher Bedeutung des Schönen läßt sich dieser Wert der Idee, als Oberbegriff, und das will sagen, als Einteilungsgrund ermitteln?

4. Der Oberbegriff des Schönen und der Oberbegriff des Selbst.

Hier müssen wir wieder auf den methodischen Grundbegriff des reinen Gefühls zurückgehen, für dessen Verwirklichung wir ja in der Idee des Schönen und in ihren Momenten die vermittelnden Begriffe suchen. Der Einteilungsgrund des Schönen muß daher in dem Einteilungsgrunde des reinen Gefühls liegen, mithin in dem Begriffe des Selbst, welches die Kulmination bildet. Der Oberbegriff des Schönen muß dem Oberbegriffe des Selbst, oder dem Selbst, als Oberbegriff, entsprechen.

Wenn das Selbst aber als Oberbegriff, als Einteilungsgrund gedacht wird, so wird es notwendigerweise gedacht mit Rücksicht auf die Arten des Bewußtseins, welche ihm als Voraussetzung und als Grundlage dienen. Sie sind die Stoffe, an denen und aus denen das reine Ge-

fühl den neuen Inhalt gestaltet und erzeugt. Sie sind diese Stoffe aber nicht nur bezüglich der Objekte, in denen sie sich dem neuen Bewußtsein darbieten, sondern vielmehr auch bezüglich der *M e t h o d e n*, die sich der neuen Methodik überliefern. Diese Überlieferung besagt keineswegs eine Preisgebung; ihre Verletzung ist schlechterdings ausgeschlossen. Aber diese Methoden bleiben nicht die Hauptsache, und es ist keineswegs damit getan, daß sie miteinander irgendwie geschickt verbunden würden, sondern unter strenger Aufrechterhaltung der beiden Methoden muß dennoch eine *n e u e M e t h o d i k* in Kraft treten. Welche ist diese?

Sie eben läßt sich als Methodik nicht nachweisen. Die Kunst ist die Kunst des Genies. Was der wissenschaftlichen Methodik in der Kunst, was der logischen Methodik demgemäß in der Ästhetik entspricht, das ist die *T e c h n i k*. Ohne Technik keine Kunst des Genies. Aber die Technik ist trotz aller ihrer wissenschaftlichen Voraussetzungen und trotz aller Tradition der Schule, von welcher kein größtes Genie abgetrennt zu erforschen ist, dennoch im letzten Grunde eine rein persönliche. Die Technik der Schule wird unter der Hand des Genies zur Technik des Genies.

So ist daher keine der wissenschaftlichen Methodik analoge Methodik für die Kunst zu erdenken. Nur in den *U n t e r b e g r i f f e n*, welche aus dem Oberbegriff des Schönen ableitbar werden, kann sich eine ästhetische Methodik herleiten lassen. Und hierbei können die *V o r a u s s e t z u n g e n* zur Grundlage dienen, welche ihre eigenen Methoden an das reine Gefühl überliefern. Die *M o d i f i k a b i l i t ä t* des reinen Gefühls, auf Grundlage seiner Voraussetzungen, kann die *M o d i f i k a t i o n e n* des Schönen zur *E r m i t t l u n g* bringen.

Indem wir die *U n t e r b e g r i f f e* des Schönen aus den *V o r b e d i n g u n g e n* des reinen Gefühls abzuleiten suchen, führen wir nur die Methodik des reinen Gefühls durch. Ohne die beiden Vormethoden kann die neue Methode nicht einsetzen; mithin müssen jene beiden Vormethoden auch in der Neubildung wirksam bleiben. Die Verbindungen gelten von

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

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

A. Das Moment des Erhabenen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. Die Fiktion des Abschlusses der theoretischen Arbeit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B. D E R H U M O R.

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

Sonderwerke des Humors. Daran darf uns die Tatsache nicht irremachen, daß besonders in der englischen Literatur Werke, denen eine gewisse Klassizität zuzuerkennen ist, wie Lawrence Sternes *Tristram Shandy*, nach der herrschenden Auffassung als Werke des Humors bezeichnet werden. Nur als einen Unterbegriff des Schönen suchen wir hier den Humor zu bestimmen, nicht aber als eine selbständige erschöpfende Darstellung des Schönen. Wenn eine solche Ansicht überhaupt zutreffend wäre, so würde sie dem Begriffe nicht entsprechen können, den wir vom Humor begründen wollen, sofern wir ihn als einen Unterbegriff des Schönen fassen.

Der andere Weg soll, wie wir ihn vorgezeichnet haben, dahin gehen, daß die unendliche Arbeit als unter dem Zeichen des Abschlusses geleistet, daß der Kampf im Sieg und im Frieden beschlossen sei. Das Erhabene haben wir auch in der Form des Gebetes erwogen. Hier wird das Gebet gleichsam zum Dankgebet; denn der Sieg schwebt über allem Kampfe, er strahlt durch alles Ringen hindurch. Das Gebet enthält aber immer den Anklang an die Sehnsucht. Der neue Weg erhebt sich auch über sie, die doch immer noch Schmerz und Entsagung ist. Er führt oberhalb aller Resignation einen Pfad der Ruhe und des Friedens; denn die unendliche Arbeit gilt auf ihm wie als erreicht; nicht als Arbeit abgetan, aber als Mühe, Mühsal überwunden; das unendliche Ziel ist erklommen; wir ruhen in seinem Schatten.

Das Erhabene ist uns bestimmbar geworden gemäß dem Ausschlag der beiden Vorbedingungen nach der Richtung der Erkenntnis. Der Ausschlag durfte nicht verstanden werden als ein absoluter, andauernder, sondern nur die Richtung dahin ist überwiegend; sonst aber bleibt die Bedingung der Sittlichkeit in voller Mitwirkung. So wird auch für den neuen Weg der Ausschlag zu verstehen sein, der nach der Richtung der Sittlichkeit hier versucht wird. Die Methode der Sittlichkeit soll sich hier nach dem Gesichtspunkte orientieren, daß der unendliche Prozeß der geistigen Arbeit als abgeschlossen gelte. Man wird nicht fragen, ob das Sittlichkeit sei; denn es handelt sich hier nicht um die Sittlichkeit selbst, mithin auch

nicht lediglich um ihre Methode ihrer selbst willen, sondern nur als Vorbedingung des reinen Gefühls. Ein Moment des Schönen ist es, darf es sein, die Fiktion des Abschlusses zu vertreten. Und der Abschluß ist als ein Frieden, mithin als ein Ziel der Sittlichkeit zu denken. Dahin geht der andere Ausschlag.

9. Eine neue Bedeutung der Natur in der Kunst.

Eine andere Frage aber muß sich hier auftun. Die Erkenntnis hat zu ihrem idealen Inhalte die Natur, wie der Wille die Sittlichkeit. Wenn daher das Erhabene auf dem vorwiegenden Ausschlag nach der Erkenntnis beruht, so wird ihm eine ausschlaggebende Beziehung zur Natur eingeräumt. Dies ist nun zwar gar nicht unzutreffend, wie es auch für Beethoven sehr charakteristisch ist; dennoch aber scheint der neue Weg dadurch nicht nur eingeschränkt, sondern auch desorientiert zu werden, wenn er der Natur entrückt wird. Ohnehin würde dadurch auch das Doppelverhältnis von Erkenntnis und Natur, und von Willen und Sittlichkeit in schiefe Lage kommen; denn die Sittlichkeit ist hier nur Vorbedingung, und Vorbedingung muß auch die Natur bleiben. Besonders aber scheint diese Beziehung die bestimmende, wenn es sich um den Abschluß, also um den Frieden im Kampfe handelt, wenn die Sittlichkeit nicht als Ringen, sondern als Frieden zum Ziel wird. Dieser Ausschlag nach der Richtung der Sittlichkeit muß zugleich den nach der Natur bedeuten, mag immerhin die Natur dabei nicht sowohl als Objekt der Erkenntnis, denn als ein Gleichnis der Sittlichkeit betrachtet werden.

Hier kommen wir auf das Problem der Natur in der Kunst. Das ist nicht der eigentliche Sinn der Natur für die Kunst, daß die Natur das Objekt der Erkenntnis ist; in diesem Sinne ist sie nur Stoff, nicht Inhalt. Wenn dagegen die Sittlichkeit, an sich auch nur Stoff für die Kunst, unter dem Zeichen des Abschlusses und des Friedens in den Gesichtskreis der Kunst tritt, dann ist sie nicht nur Stoff, dann will sie als Inhalt gelten, als der Ausdruck eines

ästhetischen Inhalts. Dann wird die Natur zu einem Erzeugnis der Kunst, zu einem Objekt des reinen Gefühls, zu einem Glied in der Korrelation zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk.

In dieser neuen, der ästhetischen Bedeutung tritt die Natur in diesem neuen Wege auf. Sie bleibt daher hier nicht das Objekt der Erkenntnis; sie wird auch nicht nur ein Gleichnis; sie wird ein Erzeugnis der Kunst kraft der reinen Erzeugung des Gefühls. Diese neue Erzeugungsweise besteht zunächst freilich auf einer Durchdringung der beiden Vormethoden, aber sie geht in ihnen nicht auf. Die Methode der Erkenntnis durchdringt sich mit der Methode des reinen Willens, und es scheint dabei eine Verwandlung beider ineinander sich zu vollziehen. Die Natur ist zwar noch dieselbe, wie bei der Erkenntnis, aber ihr Inhalt hat eine andere Bedeutung angenommen. Was in der Erkenntnis die Festigkeit, die Beharrung, die in sich gegründete Begebenheit bedeutet, das bedeutet jetzt die *Einfalt*, die Ruhe, den Einklang, das Genügen in sich und die Befriedigung. Und so nimmt der Abschluß, unter dessen Zeichen die Arbeit sich vollzieht, den Nimbus der *Weihe* an. Das ist freilich die Wirkung vom Ausschlag nach der Sittlichkeit, aber dies ist darum doch nicht Ablenkung oder gar Ablösung von der Natur; denn diese hat jetzt eine Verwandlung erfahren; sie ist nicht mehr das Korrelat der Erkenntnis und des unendlichen Prozesses derselben, sondern das Bild seines Abschlusses, des Friedens und des Sieges von aller und über alle Anstrengung. Die Gefahr menschlicher Erschöpfung ist überstanden; eine Sicherheit der Kraft ist erlangt in der Erledigung aller Anstrengung, in der *Ausgleichung des Widerstreits zwischen Natur und Sittlichkeit*.

Ein anderer Irrtum ist hier fernzuhalten. Wenn wir den Ausschlag nach der Sittlichkeit mit dem nach der Natur, wengleich in einer neuen Bedeutung derselben, zu vereinbaren suchen, so kann der Humor leicht mit dem *Naiven* verwechselt werden. Dies muß ein Irrtum sein; denn der Humor ist nur ein Unterbegriff des Schönen; das Naive aber ist zwar ein Unterbegriff der Poesie, aber es soll ein erschöpfendes Moment für den Gattungsbegriff der Poesie

sein. Der Dichter kann Beides sein, und in Beiden ganz sein: er ist aber nach Schiller entweder Natur, oder er sucht Natur. Wenn er vielleicht sogar auch auf dem zweiten Wege selbständig den Begriff der Dichtung erfüllen kann, so gilt dies ohne Einschränkung von dem ersten Wege. Diese Bedeutung haben die Wege hier aber nicht. Wie wir schon erwogen haben, daß es nicht Sonderwerke des Humors geben kann, so kann auch die Natur nicht zu einem ausschließlichen Objekte des Humors werden. Der Humor darf nicht mit dem Idyll verwechselt werden. Die Ruhe und der Friede sind hier immer an den Vollzug der Arbeit gebunden; nur ist der Schein über die Arbeit gebreitet, als ob ihr Segen schon eingeheimst wäre. So wird die Natur zum Symbol dieses Segens und dieses Friedens. Sie ist jetzt nicht mehr die wohlgegründete Erde unter dem Gesichtspunkte des Grundgesetzes der Beharrung, sondern sie, die sonst allein das Wesen und das Sein auszumachen hat, wird jetzt zum Abglanz und zum Widerschein eines andern Seins, einer andern Beharrung, nämlich der des Abschlusses der geistigen Arbeit. So wird sie zum Schein des Friedens, weil die Mühsal der Arbeit, der Fleiß, der Eifer des Ringens aufgehoben ist in das Gefühl des Gelingens. Dieses Gelingen ist ein Ingrediens des reinen Gefühls. Die Reinheit des Gefühls kann nicht zusammenfallen mit der Bitterkeit des Ringens und etwa des Entsagens; es muß ihr beigemischt sein die Ahnung, die Gewißheit der Ahnung eines Gelingens, eines Genügens — einer Vollendung.

Das ist die Natur im Humor. Es ist die Natur des Menschen, welche immer für die Kunst der Horizont der Natur sein muß. Daher ist die Natur gar nicht schlechthin das Korrelat der Erkenntnis, sondern, als Natur des Menschen, von vornherein in die Doppelheit der Vorbedingungen versetzt. Die Natur des Menschen gehört ebenso der Sittlichkeit an, wie der Erkenntnis. Und so muß auch die Natur überhaupt, für das reine Gefühl aus der Natur des Menschen entspringend, nicht ausschließlich der Erkenntnis zugewiesen bleiben, nicht dem unendlichen Prozeß, nicht dem Erhabenen allein; auch im

Sittlichen wird ihr eine Heimat gegründet, vom reinen Gefühle entdeckt. Das ist der Gewinn, den die Natur erwirbt bei dieser Umwandlung ihres Begriffs, welche das reine Gefühl bewirkt. Die Natur bedeutet den Abschluß, den Frieden; sie ist das Feldzeichen des Humors.

An der Verwandlung des Begriffs der Natur, von dem Objekt der Erkenntnis in das Objekt der Sittlichkeit, vereinigen sich mithin die beiden Momente des Schönen. Wir werden später zu erörtern haben, daß diese Vereinigung zu einer allgemeinen Aufgabe des Schönen wird. Jetzt genügt es, diese Vereinigung am Begriffe der Natur als eine Konsequenz davon zu erkennen, daß der ursprüngliche Begriff der ästhetischen Natur die Natur des Menschen, genauer noch der Mensch der Natur ist. Nicht also die Natur in ihrem universellen Umfang, nicht die Natur der Erkenntnis ist die ästhetische Natur; sie ist nur Vorbedingung; das Korrelat des Selbst im reinen Gefühle ist der Mensch in seiner Natur; er spiegelt sich im Kunstwerk. Aber freilich ist und bleibt der Mensch ein Teil der Natur, und mehr als dies, ein Repräsentant der Natur. So bleibt immer das engere Verhältnis zwischen dem Menschen und der Natur, durch seine Natur mit der allgemeinen Natur, als Korrelation bestehen. Daraus aber ergeben sich noch engere Beziehungen zu dieser qualifizierten Natur, als sie im Erhabenen zur Ausbildung kommen.

10. Die beiden Grenzen der Natur des Menschen.

Die Natur des Menschen hat eine obere und eine untere Grenze. Die obere wird von den Göttern und dem Göttlichen eingenommen, die untere von den Tieren und von dem Animalischen im Menschen selbst. Die Kollision an den Grenzen steigert sich nun aber noch dadurch, daß die Grenzlinien selbst ineinander übergleiten. Das Göttliche tritt nicht allein in den Menschen ein, dem ebenso auch das Tierische zugehört,

sondern das Göttliche und das Tierische gehen selbst eine Verbindung ein. Daher bleibt das Tierische nicht ein Unternatürliches für den Menschen, sondern es wird auch zu einem Übernatürlichen. Der Kreis der Götter wird nicht in den Olymp eingeschlossen; Götter niederen Grades bilden eine Vermittlung mit den Naturkräften, die sich immer mehr in den Dämonen und Genien spezialisieren. Kann man in diesen Halbgöttern einen Niedergang vom Olymp zur Erde erkennen, so erfolgt andererseits ein Aufstieg durch die Heroen, in denen sich die Ahnengeschlechter Unsterblichkeit und Präexistenz, also Göttlichkeit beilegen. Diese Genealogie des Menschen liegt nach dem Gebiet des Erhabenen hin.

Dagegen erstet nun dem Humor sein weites großes Gebiet an dem Abstieg des Göttlichen in die Tierwelt, und durch die Verwandtschaft des Menschen mit ihr nach seiner animalen Natur. Zunächst ist es wohl ein Grauen, das den Menschen bei dem Gewahren seiner Verwandtschaft mit dem Tiere überkommt, das sich zum Abscheu steigern kann; aber alsbald tritt die Furcht und die Ehrfurcht an dessen Stelle. Denn das Gewaltige zwingt immer Achtung und Ehrerbietung ab. So werden die Tiere als Götter begreiflich; wieviel mehr muß das Dämonische in ihnen alle Auffälligkeit verlieren. Ist aber einmal die göttliche Natur im Tiere zur Anerkennung gekommen, so wird auch von dieser obern Grenze aus die Beziehung zum Menschen weiter geführt. So erweckt das Tier Rührung und Sympathie, und zwar nicht allein wegen der Anfangsgründe des Sittlichen, welche sein Bewußtsein darbietet, sondern wegen der bloßen Verwandtschaft mit dem Menschen, welche in den Zügen und in dem Geberdenspiel des Tiergesichts, gleichsam als Rudimenten des Menschen, zum Vorschein kommt.

Indessen ist doch eigentlich der Kontrast zu groß und zu augenfällig und das menschliche Selbstbewußtsein zu tief verletzend, als daß die Liebe zu den Tieren als ein sozialer Zug im Menschenherzen betrachtet werden könnte. Auch der Instinkt, den das menschliche Bewußtsein von entwicklungs-

geschichtlicher Einsicht besitzt, dürfte hierfür nicht ausreichen. Auch hier ist es eine Ursprünglichkeit des ästhetischen Gefühls, welche diese allgemeine soziale Erscheinung einer gleichsam erweiterten menschlichen Nächstenliebe zur Auswirkung bringt.

Wie aber ist diese ästhetische Mitwirkung an sich als eine ursprüngliche und selbständige verständlich, wenn das Mittelglied fallengelassen wird, daß der Mensch mit dem Tier sich freue, und mit dem Tier leide, weil er dem Tiere Mitfreude und Mitleid für den Menschen andichtet; wenn es lediglich die Natur des Menschen, zum Übernatürlichen und zum Unternatürlichen erweitert, sein soll, welche das Gefühl des Menschen für das Tier erweckt? Es muß einer genauern Vermittlung bedürfen, für welche auch die Verbindung des Unternatürlichen mit dem Übernatürlichen im Tiere nicht hinreichend scheint. Diese Vermittlung muß durch ein Moment bewirkt werden, welches dem Menschen mit dem Tiere unverkennbar gemeinsam ist.

11. Das Problem des Häßlichen.

Dieses Moment bildet das Häßliche. Es ist zunächst eine Abschwächung des Schrecklichen, welches Abscheu und Widerwillen einflößt. Aber es erscheint doch nicht nur in der Form des Gewaltigen, sondern ebenso auch in geringer Gestalt. Das Kleine ist an sich schon eine Abnormität, gegenüber der Normalgröße in vielen Tierklassen, und mit dieser Abnormität wird das Kleine in der Menschengestalt vergleichbar, und zeigt sich ihm verwandt. Das Kleine ist in der Dämonenwelt der Typus des Häßlichen. Diesen ästhetischen Typus bilden die Zwerge in der Mythologie und in der Sagenwelt. Gibt es wohl einen schönen Zwerg? Er könnte allenfalls nur im Märchen auftreten, und dieses daher von der mythischen Sage abgrenzen. Das Häßliche ist das unmittelbare Anzeichen von der tierischen Natur des Menschen. Dürfte man es nur hassen und verabscheuen, so würden der Liebe zur Natur des Menschen gar enge Grenzen

gezogen; denn welcher Teil des menschlichen Leibes ist über das Mal animaler Verwandtschaft erhaben? Und das Große in der Natur des Menschen, wie nahe grenzt es an das Häßliche an, welches der Tiertypus darstellt.

Das Häßliche kann nicht ein Gegenstand des Widerwillens bleiben. Wenn selbst für die Erkenntnis die Natur des Menschen eine solche Einschränkung auf die Norm zulassen könnte, so würde dagegen eben das reine Gefühl Einspruch erheben. Es tut sich hier eine selbständige Tat des selbständigen ästhetischen Bewußtseins auf, welche den Horizont für die Liebe zur Natur des Menschen so sehr erweitert, daß die vermeintliche Liebe der Sittlichkeit damit nicht wetteifern kann. Die Sittlichkeit allein würde sich für die Natur des Menschen einen *Kanon* entwerfen, wie sie ja auch den Begriff des *Nächsten* sich nach den Schranken der sogenannten *Race* und des *Glaubensdünkels* modelt; und sie würde sich dabei auch von einem naturalistischen Schönheitsgeföhle beraten und bestimmen lassen. Einem solchen barbarischen Naturalismus tritt das reine Gefühl der ästhetischen Menschheit entgegen. So wird das Häßliche nicht zu einem Gegenstande des Mitleids; das wäre nur ein Ausfluß der selbstgefälligen Eigenliebe und Überhebung. Dabei regt sich nur der ursprüngliche Affe im Menschen, der sich selbst nicht mehr als Affen erkennt, wohl aber den Häßlichen, der doch ein Mensch sein will, wie unser einer.

Wenn dagegen das Häßliche im Menschen als ein Moment in der Natur des *Menschen* erkannt wird, nicht lediglich als ein solches in der Natur des *Tiers*, welches allenfalls Rührung und Sympathie erwecken kann, wenn es als ein spezifisches Merkmal der Natur des Menschen erkannt wird, so tritt es in den Gesichtskreis des ästhetischen Bewußtseins, so wird es zum Gegenstande des Humors. Jetzt handelt es sich nicht um die Natur der Erkenntnis, welche durch dieses Merkmal erweitert würde. Dabei käme nichts für das ästhetische Gefühl heraus; allenfalls könnte dies nur in die Vorbedingung der Erkenntnis gehören. Der Ausschlag soll jetzt nach der Richtung der Sittlichkeit gehen. Aber das ist nicht so gemeint, als ob Sympathie und Mitleid, wie bei den Tieren,

erregt würde; denn das wäre nur beleidigend gegen den Menschen, und unpädagogisch für den, von dem die Beurteilung ausgeht. Der Ausschlag nach dem Sittlichen hin muß jetzt einen ganz andern Sinn haben, anscheinend noch mehr einen theoretischen als einen unmittelbar sittlichen; so kühl und unbefangen erscheint zunächst diese Wendung nach dem Sittlichen. Sie geht gar nicht von der Rührung aus.

Der Humor sagt: das soll ein Mensch sein, ein Ebenbild Gottes, diese Vogelscheuche der Menschheit! Und wenn das Häßliche in der Gestalt und im Antlitz des Menschen noch so unverfänglich, ja gutmütig selbst erscheinen mag, so ist es doch ein so bedenkliches Memento an die untere Grenze der Menschheit, daß es nicht allein intellektuell, sondern auch moralisch zum Irrewerden der Menschheit an der Natur des Menschen verleiten könnte. Von Seiten der Erkenntnis schon wird die Natur des Menschen durch das Häßliche in Frage gestellt, geschweige denn von Seiten der Sittlichkeit. Wie bald wird das scheinbar Gutmütige in die Fratze der Schadenfreude verkehrt; das Mißtrauen wird durch den Naturalismus bestärkt, der nur in dem schönen Leibe eine schöne Seele annimmt. Dieser Naturalismus aber kennt das Schöne gar nicht; er trennt Seele und Leib von einander, indem er sie zu vereinigen vorgibt; er macht die Seele schlechterdings vom Leibe abhängig; er reduziert daher die Seele überhaupt auf den Leib. Dieser Naturalismus hat das Schöne noch nicht erkannt; er hat das reine Gefühl noch nicht zur Reife gebracht.

Ein Moment im Schönen des reinen Gefühls ist der Humor, und am Häßlichen erprobt er seine ästhetische Grundkraft. Er sagt zunächst von dem Häßlichen: es ist alles dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Der Mensch ist nicht nur Prometheus, nicht nur Herakles, nicht nur Antinous. Der Mensch will ein Göttersohn sein — darüber muß man weder zürnen, noch weinen; das ist zum Lachen. Das Lachen ist das eigenste Symptom des ästhetischen Bewußtseins. Die Tiere können weinen, aber nicht lachen. Das Lachen, das spezifische Symptom des ästhetischen Bewußtseins, unterscheidet Mensch und Tier. Es unterscheidet somit das reine Gefühl von allen relativen

Gefühlsstufen. Das Lachen ist das Symptom, ist die Waffe des Humors. Spottet seiner selbst, und weiß nicht wie. Weiß nicht, daß er spottet, weil ihm das Weinen ankommt, und er dessen sich erwehren will; daß er spottet, weil ihn die selbstgefällige Überhebung anzufallen droht: wie bin ich doch soviel schöner als jene Mißgeburt eines Menschen. Vor dem Weinen, wie vor der Reflexbewegung einer expansiven Aufblähung, gibt es das menschliche Rettungsmittel: das Lachen.

Der Mensch ist ein Tier, und nicht bloß ein göttliches Tier in seiner Kraft und in der Fülle erlesener Eigenschaften; er ist auch im unternatürlichen Sinne ein Tier; denn er ist klein und schwächlich und verkrüppelt, und seinen Zügen fehlt das Ebenmaß, wie seinen Gliedmaßen; seinen Zügen fehlt der Abglanz einer Einheit und Harmonie, welche nur durch eine Proportion und eine Beziehung aller Züge auf einander bewirkt wird; welche daher der individuellen menschlichen Erscheinung eine innere Selbständigkeit und Autarkie verleiht. Wie abrupt scheint dagegen der Häßliche, von aller Einheit und inneren Selbständigkeit entblößt. Und wenn er sich doch den Anschein von Selbstgenugsamkeit in sich geben will, so ist das nur die Macht eines Trotzes, der um so mehr die Blöße aufdeckt. So würde der Mensch von seinem häßlichen Mitmenschen denken, und denkt er nicht oft genug tatsächlich so, wenn der Humor ihn nicht zu einem bessern Gefühl bekehrte? So dürfte er also niemals denken, wiefern er des ästhetischen Bewußtseins, als eines reinen Gefühls, fähig geworden ist.

12. Das Problem des Satyrs.

In der griechischen Kunst ist es das Problem des Satyrs, in welchem das Problem des Häßlichen zu seiner typischen Gestaltung kommt. Sonst wird die Schwäche in der menschlichen Natur nicht zum Vorwurf genommen, und da man das Alter nur als eine Schwächlichkeit der Menschenatur ansah, so finden sich auch nur wenige genrehafte Spuren von der Darstellung des Alters. Das Häßliche ist eben eine

Grenze des Menschen, und die obere und die untere Grenze gehen an ihm zusammen. Der Satyr ist dieser Dämon des Häßlichen. Aber insofern er ein Vorwurf der Kunst ist, kann er nicht ein widerwärtiges Objekt bleiben. Er erscheint mit dem Kinde auf dem Arm, mithin in einer sittlichen Tätigkeit; er ist der Erzieher des Dionysosknaben; er rückt immer höher hinauf in das Menschliche. So wird er ein ebenbürtiges Problem für Praxiteles, dem nicht die Aphrodite genügt für sein reines Gefühl der Menschenliebe, und ebenso kein Apollo und kein Hermes. Seine Liebe muß sich im Eros zur Erfüllung bringen; denn nur der Eros ist der Gott der reinen Liebe zur Natur des Menschen, zum Menschen der Natur.

Der Eros aber könnte an der Klippe scheitern, an welcher er mit dem Satyr zusammengrenzt. Diese Klippe muß beseitigt werden, wenn der Eros zur unbestrittenen Offenbarung kommen soll. Die Beseitigung ist aber nur dadurch möglich, daß der Satyr selbst in den Eros sich verwandelt. Das Tierische im Menschen ist nicht wegzutilgen; es gibt kein anderes Mittel, als es zu veredeln. Im Sittlichen darf der Mensch nicht edel erscheinen wollen, sondern nur als der Pflicht seines Selbstbewußtseins unterworfen, sich unterwerfend. Im Sittlichen gibt es aber auch keine Mängel der Natur, geschweige einen Schein des Häßlichen. Es ist jedoch das eigene große Problem der Kunst, vor diesen Mängeln der menschlichen Natur nicht den Blick zu verschließen, sie nicht dem Ideal gegenüber zu ignorieren, sondern sie in die Aufgabe des Ideals hereinzuziehen, im Problemgebiet des Schönen ihnen Bürgerrechte zu geben.

Das ist die große Tat des Praxiteles, durch die er den Phidias selbst übertreffen könnte: daß er nicht nur das Göttliche im Menschen zur übermenschlichen Darstellung bringt, sondern auch das Tierische zur menschlichen. Nicht allein von seiner knidischen Aphrodite sind daher die Abbildungen unzählbar, sondern ebenso sehr von seinem Satyr. Das ist ein deutliches Symptom für den wahrlich gewiß nicht allein technischen Wert, den man dieser Gestalt zuerteilt hat. An technischem Werte dürften andere

Schöpfungen hinter dem Satyr nicht zurückstehen. Der Satyr aber ist ein Bild des Menschen, nicht ein Urbild, wie ein Gott, aber eine Art von Abbild. Und doch soll der Mensch nicht in diesem Abstieg seiner Natur, in dieser seiner Unternatürlichkeit steckenbleiben. Auch in dem Abstieg läßt sich ein Aufstieg erkennen, ein Hinweis auf seine Übernatürlichkeit. So wird der Satyr zum Eros. So wird das Häßliche im Menschen als zur Natur des Menschen gehörig, als ihr nicht fremd und widersprechend, nicht etwa gar als ihr hohnsprechend fallen gelassen, sondern es wird zur Göttlichkeit geadelt. Der Eros bleibt ein Satyr, aber die Liebe umspielt seinen Mund, und so bezeugt er sich als der Menschenliebe des reinen Gefühls würdig; nicht etwa eines Mitleids.

Es gibt ein sicheres Zeichen dafür, daß es der Humor ist, der diesen Kunsttypus erzeugt hat, und darin sich als einen Unterbegriff des Schönen bewährt, das ist das Lächeln dieses Satyrs. Die Liebe, die seinen Mund umspielt, sie findet ihren Ausdruck in dem Lächeln des kapitolinischen Satyrs. Und dieses Lächeln bildet die spezifische Differenz von dem Lachen des Kobold, von dem Lachen des Fauns. Daher ist es auch verständlich, daß dieses tiefe Kennzeichen in allen den unzähligen Nachahmungen nicht annähernd erreicht wird. Lachen überhaupt soll ein Unterscheidungsmerkmal des Menschen von dem Tiere sein. Es mag auch davon verschwindende Ausnahmen geben. Das Lächeln aber ist sicherlich nur dem Menschen eigen.

Dieses Lächeln ist nicht allein ein Ausdruck der Erkenntnis, der kritischen Selbsterkenntnis. Es ist gewiß nicht so zu verstehen, als ob dieser Eros, als Satyr, den Blick einwärts richtet und in sich selbst versenkt, und etwa über die Stärke seiner Schwäche selbstgefällig und behaglich lächelt, sondern dieses Lächeln kommt von der Seite des Willens her. Daher ist es auch nicht Reflexbewegung, wie das Lachen, sondern es ist ein Strahl des Innern, der vom Bewußtsein geleitet, nicht nur begleitet ist; ein Strahl, der nur das Innere, nichts Anderes zur Äußerung bringt. Dieses Lächeln ist daher

auch nicht ein Lachen des Spottes; das käme von der Erkenntnis her. Es ist aber auch nicht schlechthin eine Ausdrucksbewegung des Leidens und der Wehmut; diese bliebe an der Seite des Willens und des Sittlichen hängen.

Dieses Lächeln offenbart eine Freiheit des Gemüts, welche über alle Erkenntnis und über alle Sittlichkeit nicht etwa triumphiert, das liegt ihr fern, dennoch aber über sie erhaben ist. Dieses Lächeln ist das Lächeln des Humors, und so bezeugt es sich in seiner Freiheit als die Ausstrahlung einer selbständigen Bewußtseinsart, für welche Erkenntnis und Sittlichkeit nichts mehr als Vorbedingungen sind. In diesem Sinne ist dieses Lächeln über jene beiden erhaben. Aber die Erhabenheit kommt nicht in ihm zum Ausdruck, sondern sein Gegenbild, der Humor. Daher wirkt dieses Lächeln auch keineswegs komisch; denn das Komische ist eine noch engere Bestimmung des Schönen, und vielleicht nicht allein eine solche des Humors. Der Humor, als ein selbständiges Moment des Schönen, entsteht vorzugsweise am Häßlichen, gegenüber der Tatsache des Häßlichen in der Natur des Menschen.

Diese Tatsache darf nicht ungedeutet, nicht umgedeutet bestehen bleiben. Die Erkenntnis freilich kann sie nicht bestreiten; und auch die Sittlichkeit hat keine Mittel, sie zu verleugnen, geschweige ein Recht, sie herabzuwürdigen, oder mit ihren Massen zu rechtfertigen. Darin besteht das große Amt der Theodicee, welches allein dem reinen Gefühle zusteht, daß es diese widerwärtige Tatsache in der Natur des Menschen zur Rechtfertigung bringt. Das Häßliche ist häßlich, aber der Humor verschönt es. Der Humor kann es nicht nur verschönen, sondern er muß es. Das Häßliche ist ein Moment des Schönen; es ist ein dienendes Mittel im Haushalt des Schönen. Es ist ein Zubehör zum Schönen. Die Liebe zur Natur des Menschen muß sich auch auf diesen Zubehör erstrecken. Der Humor ist ein Unterbegriff des Schönen.

Bei dieser Auffassung des Satyrproblems dürfen wir an Böcklin nicht vorbeigehen. Mit Gottfried

S e m p e r verbindet ihn überhaupt die Begeisterung für die Antike, der humanistische Geist, die Überzeugung, daß die moderne Gegenwart und Zukunft verkommen muß, wenn sie die Bahn und die Leitung des griechischen Humanismus verläßt. Dieser innere Zusammenhang mit der griechischen Kulturwelt hat Böcklin vermutlich zu den Unterströmungen dieses ewigen Kulturbettes geführt. Und so vermählt sich seine malerische Phantasie mit den dämonischen Gestalten der Unterwelt des Meeres. Nicht diese Gebilde des Unter-natürlichen wollen wir hier betrachten, obschon sie das Problem des Häßlichen für den Humor darzustellen vermögen. Nur eingeschaltet sei auch die Bemerkung, daß uns die Frage des Malerischen in diesen Bildern hier gar nicht angehen darf. Mehr aber als durch das Werben der Meerdämonen um die Nixen scheint Böcklin das Problem des Häßlichen durch den Humor zu durchdringen an den Gebilden seiner Satyrn. Während im Spiel der Wellen es nur die Dämonen bleiben, welche das Spiel der Menschen betreiben, wird die Darstellung der Satyrn dadurch eigentümlich, daß in ihr Spiel die Menschen und Menschliches eingreifen.

Ergreifend ist in dieser Hinsicht besonders das Bild, auf dem der Satyr entzückt der Flöte lauscht, und seine Andacht für die Schönheit sich zu regen beginnt im Hinblick auf das Weib, das, in Schleier gehüllt, im Hintergrunde an einen Baum gelehnt sitzt. Hier zeigt sich die tiefe Ähnlichkeit mit der weltgeschichtlichen Tendenz des Praxiteles, den Satyr in den Eros zu verwandeln. Das ist die unerläßliche Aufgabe der Kunst, den Zusammenhang des Menschen in aller seiner Kultur mit der Tierwelt nicht oberflächlich zu verdecken, zu bemänteln. Diesen Zusammenhang stellt bedrohlich für alle Wahrhaftigkeit der Kunst das Häßliche dar. Diese Aufgabe ist eine Aufgabe des Schönen.

Das Häßliche ein Problem des Schönen? Die Antwort gibt und begründet der Humor. Das Häßliche bleibt nicht häßlich; es wird ein Moment des Schönen; es ist ein Moment des Schönen. Das Schöne ist an sich kein Objekt der Kunst; es selbst ist nur Idee, nur die allgemeine Forderung und Zuversicht, die methodische Aufgabe des reinen Gefühls.

Diese Aufgabe wird in erster Linie durch das Erhabene gelöst; ebenso notwendig aber durch den Humor. Denn die Natur des Menschen stellt sich breit und zwingend im Häßlichen dar. Die Liebe würde unwahr, wenn sie nicht auch das Häßliche umfassen wollte. Die Liebe umfängt es; sie verwandelt es: sie macht es zu einem Moment des Schönen. Die Liebe erfaßt das Häßliche, indem sie es von ihrer Macht durchströmen läßt. So wird der Satyr zum Eros. Die Liebe veredelt das Tier zum Menschen.

13. Die klassische und die moderne Kunst.

Es scheint noch immer der Rechtfertigung zu bedürfen, daß das Häßliche überhaupt als Vorwurf der Kunst in einem anerkannten Gebrauche steht. Es ist uns die Meinung eingepflanzt, daß die klassische Kunst nur das Schöne als solches darzustellen habe, und daß sie von ihrer Höhe herabsinke, wenn sie auch oder gar vorzugsweise das Häßliche darzustellen sich anschickt. Man pflegt die klassische Kunst nach dieser ihrer Beschränkung auf das absolut Schöne zu verstehen, nicht in Bezug auf ihre Methode im Schaffen. Und so kann die naive Frage sich mehr oder weniger latent erhalten: Warum überhaupt befaßt sich die Kunst mit dem Häßlichen? Ist es doch das Niedrige, das im Abstand vom Ideal, wohl gar im Widerspruch zu ihm steht. Und diese Ansicht wird durch den hauptsächlichlichen Inhalt der klassischen Kunst bestärkt, zugleich aber auch noch dadurch, daß die archaische Kunst in der Tat das Häßliche darstellt, wie Herakles im Kampfe mit der Gorgo, oder Perseus, oder wie Aktäon, der auf das Geheiß der nebenstehenden Artemis von den Hunden zerrissen wird, wie in den Metopen von Selinunt im Museum zu Palermo.

Diese Gebilde der archaischen Kunst verraten indessen zwar nicht in ihrem Problem die Unreife, sondern nur in ihrer Darstellung, und auch in der Entwicklung des Problems für die Darstellung; an sich aber bilden sie ein wichtiges Dokument für die Zugehörigkeit des Häßlichen zum Stoffge-

biete der Kunst. Die archaische Kunst macht es deutlich, daß das Häßliche ein ursprüngliches Problem der Kunst ist, und daß nicht etwa die klassische Kunst erst den Begriff der Kunst gewinnt und zu vollziehen beginnt, indem sie die absolute Schönheit der Menschengestalt im Götterbilde zur Darstellung bringt. Jene klassische Schönheit ist nicht Schönheit, sondern Erhabenheit. Es ist ein grundsätzlicher Irrtum, eine absolute Schönheit anzunehmen anders als in der idealen Aufgabe. Das Kunstwerk selbst dagegen ist immer nur schön, sei es dadurch, daß es Erhabenheit, sei es dadurch, daß es Humor darstellt. In anderm Sinne bliebe die Schönheit ein anthropologisches Vorurteil, wie dem Schwarzen das Weiße wohl für ebenso häßlich gilt, wie uns die schwarze Hautfarbe und der Negertypus.

Es bliebe sonst auch ganz unverständlich, worauf es beruhe, daß ganze Zeitalter der Kunst und große Genies von der sogenannten absoluten Schönheit sich abwenden, ohne darum doch den geheimen, latenten, schier unverleugbaren Zusammenhang mit der Schönheit aufzugeben. Man kann vielleicht noch bei Franz Hals daran irrewerden, ob er in seiner Behandlung des Häßlichen den Hauch der Schönheit nicht zu trotzig übermalt hat; nimmermehr aber kann man in die Gefahr eines solchen Mißverständnisses bei Rembrandt geraten. Und doch ist ein scharfer Unterschied unverkennbar in seinen Schönheiten, den männlichen, wie den weiblichen, von den Typen der klassischen Malerei. Warum aber kommen wir nicht auf den Einfall, an der innern Schönheit dieser nach der hergebrachten Auffassung nicht schönen Menschen auch nur leise zu zweifeln?

Die Frage könnte sich dadurch noch steigern, daß Rembrandt ja seiner Zeit und seinem Volke angehört, die Niederländische Malerei aber die Richtlinie der Schönheit beinahe durchgängig und wie grundsätzlich zu verlassen und zu vermeiden scheint. Dennoch fällt diese Periode keineswegs aus der Geschichte der Kunst heraus; worauf beruht es, daß ihr bei dieser tendenziösen Bevorzugung des Alltäglichen und des gemeinen Lebens, des Häßlichen in allen Formen

und Unformen des Menschenlebens eine so hohe Anerkennung unbestritten ist?

Der Humor allein gibt die Erklärung dafür. Daß die *Niederländer*, nachdem sie die spanische Fremdherrschaft, die despotische Tyrannei und die geistliche Inquisition niedergedrückt und von sich abgeschüttelt hatten, in einem übermütigen Frohsinn aufatmeten, das ist wohl ein geschichtlicher Grund für die Richtung, welche ihre Kunst nahm, aber es ist kein ästhetischer. Wenn sie lustig waren, so gibt das ihrer Kunst nicht das Recht, in ihr lustig zu sein. Die Kunst ist Weihe. Das reine Gefühl ist nicht Lust. Reines Gefühl, nicht Lustigkeit, muß der ästhetische Charakter der *Niederländischen Malerei* sein, wenn anders sie Kunst ist. Diesen ästhetischen Wert des reinen Gefühls bezeugt der Humor in diesen Bildern des alltäglichen und des festlichen Volkslebens. Und demzufolge sind es nicht sowohl die Gelage mit den *Bohnenkönigen*, oder den ausgelassenen Tänzen mit den erotischen *Intermezzi*, sondern es sind vorzüglich die *bakchischen Szenen*, die *dionysischen Aufzüge* in diesen Tänzen und in diesen *Wirtshausfeiern*, welche ein reines Gefühl erwecken.

Das Tierische kommt hier in aller seiner Mächtigkeit im Menschen zur Bloßstellung. Dieses Tierische am Menschen wird unausweichlich zum *Häßlichen*. Es kann noch so verführerisch erscheinen, zumal es ja selten ausgesprochene Fratzen sind, die hier auftreten, dennoch aber fehlt allen diesen Gestalten das Ebenmaß, die Fassung und die Haltung; schon die Überfülle, die Präponderanz des Bauches gibt ihnen das unverkennbare Gepräge des *Bakchischen*, des *Faunenhaften*, des *Silens*. Hier ist es nicht der Übergang des *Satyr* in den *Eros*, der versucht würde. Daher erreichen diese Bilder nicht den Stil der hohen Kunst; aber sie fallen doch nicht aus der Aufgabe der Kunst heraus: weil sie an dem Momente des Humors Anteil behaupten.

An allen diesen Bildern kann es nicht übersehen werden, daß diese im Sinnentaumel schwankenden Gestalten doch zur Liebe hinstreben. Wie häufig bilden *Kinder* die nicht

störende Staffage dieser Sittenbilder. Und selten geht es ohne Musik dabei her, mithin ohne den Anklang aus einer höhern Welt, wie disharmonisch immer er hier verklingen mag. Die Liebe zur Natur des Menschen, die in dieser neu eroberten Kultur neu begründet worden ist, durchweht alle diese Bilder. Die Natur des Menschen ist hier nicht auf ihrer Höhe; aber es ist doch immer nicht allein der Leib, der sich bloßstellt, sondern es ist immer ein gut Teil *S e e l e* dabei, nicht nur Laune und Frohsinn, sondern auch vertrauliche Gutmütigkeit bei aller Derbheit, die doch nicht immer in Schlägerei austobt. Der Humor erreicht hier nicht seine Höhe, wie daher auch das Häßliche noch nicht eine typische Deutlichkeit annimmt; aber der Anflug des Humors lagert über allen diesen Gestalten; sie streben alle zu ihm hin; und diese *T e n d e n z z u m H u m o r* beglaubigt diese Kunst, rettet ihren Anteil am Schönen.

Für dieses Problem ist die Niederländische Periode aber besonders lehrreich durch den *G e g e n s a t z v o n R e m - b r a n d t u n d R u b e n s*. Man kann zunächst zwar sagen, daß Rubens gar nicht in diese Linie hineingehöre, da er ja vornehmlich die absolute Schönheit darzustellen strebt, und bis zur Vollendung in so vielen seiner Werke dies vollbringt. Dennoch erstreckt sich in der Fülle seiner Bilder ein weiterer Zyklus derselben auf das Sinnliche in seiner derben Blöße; und wie nahe grenzt dieses an das Häßliche an. Auch gibt es Bilder, in denen er bis zum Bakchantischen hin das Sinnliche darstellt. Es ist charakteristisch, daß auf einem solchen Bilde in den Uffizien ein Knabe, der seine Notdurft verrichtet, und zwar in einem großen Bogen, eine bedeutsame Nebenfigur bildet. Das weist schon stark auf das Satyrhafte hin; und das alternde Weib, das die Hauptfigur bildet, läßt es in der Übermacht ihres entblößten Körpers an Häßlichkeit nicht fehlen.

Dennoch stellt sich hier nicht der Humor ein. Wir bewundern, wie so häufig bei Rubens, die Übergewalt seiner Phantasie, die das Unternatürliche im Menschen aufwühlt, und zu einer mächtigen plastischen Gestaltung bringt, aber es ergreift uns nicht die Wehmut darüber, daß es so ist, und

warum es so sein muß. Wir vergessen über der Kraft des Künstlers den Zwang der Natur. Die Natur des Menschen entschlüpft uns in dieser Unternatur des Menschen. Wir können diese Menschen selbst vielleicht bewundern, aber wir können sie nicht lieben. Und die Kunst ist doch immer die Liebe zum Menschen. Und Rubens wäre nicht der große Künstler, wenn er nicht in vielen seiner Bilder die Liebe zur Natur des Menschen, die Liebe zum Menschen zu entzünden vermöchte.

Freilich hat er in seinem glanzvollen Leben mit schweren Gefahren zu kämpfen gehabt; und wer hätte Maria von Medici zum Modell haben können; wer hätte zu ihrer Apotheose den Auftrag übernehmen können, ohne die Liebe zur Natur auf einen Kreuzweg, und in ein zweideutiges Licht zu bringen. Dennoch aber bleibt Rubens unentwegt in der Bahn des Schönen, wengleich er keine Biegung und Höhlung im Menschenleibe unbelichtet läßt. Wie kommt es aber, daß er da, wo er offenbar das Häßliche darstellen will, wie seine Landsleute es so vielfach taten, nicht einmal so viel von der unzweifelhaften Wirkung des Humors zu erwecken vermag, wie diese selbst es noch vermochten?

Die Antwort auf diese Frage kann uns Rembrandt geben. Ihm ist es nicht angelegen, den Menschen in seiner Nacktheit darzustellen, und wo er dies tut, wie in der Susanna, da ist es das Problem des Häßlichen, das ihn immer bewegt, wengleich nicht immer in voller Nachdrücklichkeit. Immer ist es eine Unvollkommenheit, ein Mangel der absoluten Schönheit, was seinen Vorwurf bildet. Und er bedarf nicht der Entblößung des Körpers, um den Mangel der Schönheit bloßzustellen; er verschmäht auch die zweideutige Mitwirkung der sinnlichen Reize, um den Blick von der idealen abwendig zu machen. Man kann vielleicht sogar sagen, es sei gar nicht das Häßliche, was er darstellen will, und was er darzustellen meint. Dennoch kann es nicht bezweifelt werden, daß sein Typus vom idealen Typus sich unterscheidet, daß sein Typus durch einen Mangel an klassischer Schönheit ausgezeichnet ist. Warum wird es uns so schwer, uns dies einzugestehen? Warum meinen wir, auch das sei schön, was Rembrandt malt, und

ebenso schön, dem Inhalt nach, wie die Schönheit Raffaels? Die Differenz ist hier doch unverkennbar größer und von einer andern Qualität, als sie etwa zwischen Raffael und Tizian ist.

Es ist der Humor, der den Unterschied macht, der aber auch das Anrecht an der Schönheit den Bildern Rembrandts gibt. Wie er gemeinhin die Nacktheit verschmätzt, so verschmätzt er auch das Ebenmaß der klassischen Schönheit. Es ist aber auch nicht das Häßliche der Sinnlichkeit, das ihn anreizt, das Satyrhafte. Ihm genügt es, das Häßliche schon darin zu fassen, daß es sich nicht restlos mit der Vollkommenheit deckt, welche die Geschichte der Kunst als Schönheit verkündet. Er sieht die Natur des Menschen in der Ermangelung dieser historischen Schönheit; er erspät sie in Zügen des Antlitzes, welche nicht nach jenem Kanon gezeichnet sind. Worauf beruht nun doch der Zauber dieser Gestalten?

Denkt man an dasjenige Bild von der Hendrikje Stoffels, welches bis zur Einrichtung des besondern Rembrandtsaales im Louvre sehr charakteristischer Weise dicht neben der Mona Lisa hing, so könnte man zwingend darauf zu antworten glauben, hier sei es die evidente Menschenliebe, welche den Griffel des Künstlers geführt hat. Denn es liegt eine Wehmut in diesem Auge, die nicht Schmerz und nicht Klage ist, sondern nur innern seeligen Frieden ausstrahlt. Man könnte denken, hier werde die Schönheit ästhetisch übertroffen; die Menschenliebe, sofern man sie eben nicht mit dem Kunstschaffen gleichzusetzen pflegt, habe hier den sichern Ausdruck der Überlegenheit über alles Menschenwerk und Menschentun erlangt.

Aber eine solche Illusion, als ob aller Kampf der Sittlichkeit überwunden, aller Zweifel an der menschlichen Sittlichkeit vereitelt sei, eine solche Vereinigung von Menschenkunst und Menschenliebe ist doch wohl nicht in allen Bildern Rembrandts vollführt worden. In allen aber verschmätzt er mehr oder weniger schroff die traditionelle Physiognomie der Schönheit. Man wird mithin genötigt, darin die persönlichste Richtung seines reinen Gefühls anzuerkennen. Die Natur des

Menschen, die er mit seiner Künstlerliebe sucht, sieht und sucht er in der Einheit von Seele und Leib. Er sucht die Seele nicht im schönen Leibe, als der er nach überkommenen Anschauungen gilt; er sucht sie daher auch nicht sowohl in der imponierenden Gestalt, die vorzugsweise als die seelische Ausprägung des menschlichen Körpers gilt. Er sucht sie in einer solchen Antizipation der Seele, daß diese sich erst ihren Leib zu formen scheint.

Hierin zeigt sich die Selbständigkeit und die Eigenmacht in dem Momente des Humors. Im Erhabenen scheint doch immer der Körper, zumal als Gestalt, das Prius zu bleiben, dem die Seele einwohnt, dem die Seele eingehaucht wird. Wer könnte an den Gestalten der klassischen Kunst, an dem Ebenmaß ihres Gliederbaues, wie auch an der Hoheit und gleichsam der übernatürlichen Macht ihrer körperlichen Erscheinung daran zweifeln, daß dieser sinnlichen Größe auch eine seelische Kraft gemäß sei? Aber es bleibt immerhin doch der Körper die Grundlage für die Einheit von Seele und Leib; die Seele wird hier zur Konsequenz. Dagegen erscheint in der Kunst des Humors darin die größere Aufgabe zu liegen: daß diese Einheit von der Seele aus am Leibe gestaltet wird.

Vielleicht erklärt sich so auch am leichtesten Rembrandts Vorliebe für jüdische Typen, die doch nicht allein aus seinem Wohnen in der Amsterdamer Judengasse erklärt werden kann, wodurch die Frage nur zurückgeschoben würde. Es sind auch nicht die Gestalten der spanischen und portugiesischen Juden, die von ihrer spanischen Haltung her ihn reizten, sondern es sind vorzugsweise die Köpfe, welche er auswählt. Es ist die Seele, welche in dem Ghettoblick dieser Augen wehmütvoll ruht, die seinen Ausgangspunkt bildet, von dem aus er die gesamte Gliederung und Gestaltung des Körpers durchführt. Es ist keinerlei Sentimentalität dabei, sie würde den Humor entsetzen. Es ist ebensowenig aber der leiseste Anflug einer Karikatur dabei zu bemerken; völliger harmonischer Einklang dieser Gestalten mit ihrer Seele. Die Harmonie aber ist nicht die Resultante jener beiden Glieder, die gleichzeitig ihre Wirksamkeit begannen, sondern die Seele

schreitet voran bei der Bildung dieser Einheit, und sie erzeugt sich selbst den andern Summanden dieser Einheit, das andere Korrelat derselben.

14. Das Porträt und die Karikatur.

In diesem Ausgehen von der Seele ist die Auserwähltheit Rembrandts für das Porträt begründet. Worin anders besteht denn die Eigenart des Porträts unter den Aufgaben der Malerei als in der Vorherrschaft der Seele, als des Zentrums und des Ausgangs im Schaffen? Freilich muß überall, in der Landschaft selbst, von vornherein die Seele mitwirken; aber im Porträt geht alle Direktion schlechthin von ihr aus. Und deshalb ist offenbar auch der Vorwurf tiefer und vielleicht daher auch die technische Kunst größer, wenn dieser Ausgangspunkt von der Seele nicht nach dem Typus der Schönheit das Gesicht und die Gestalt der Seele anpaßt, sondern aus dem Horizont des Humors. Hier grenzt das Porträt eben an die Karikatur an; aber der Humor hält das Bild im Nimbus der Schönheit. Die Karikatur könnte nur eine Mittelsform des Schönen sein; an sich aber ist sie eine Verletzung der konventionellen Schönheitslinien, nicht etwa nur eine Ermangelung und Vermeidung derselben: die Karikatur ist häßlich. Der Humor aber ist eine Art der Schönheit.

Wenn Max Liebermann sagt, jedes Porträt müsse eine Karikatur sein, so kann man wohl den hohen Sinn begreifen, der darin der Porträtkunst als ihre schwierigste Aufgabe zugewiesen wird. Man kann die Tiefe der Menschenkenntnis darin erkennen, welche vor jeder phantastischen Überschätzung des Menschenmaßes warnt. Es ist, als ob er sagen wollte, Porträts könne es nur von Göttern geben, nicht von Menschen. Man kann die tiefsten Grenzlinien von Malerei und Plastik in einem solchen Ausspruch angedeutet finden. Dennoch ist der Ausdruck mißverständlich.

Wie kein Porträt ohne Karikatur bei solcher Ansicht von der Unergründlichkeit der Seele und Unzulänglichkeit aller seelischen Darstellung des Menschen sein kann, so gilt

gerade auf Grund dieser Ansicht sicherlich ebenso sehr der Satz: kein Porträt ohne Idealität. So fordert es der Begriff der Natur des Menschen, der die Einheit von Leib und Seele bedeutet. Wäre die Seele etwa schlechthin und ausschließlich Karikatur? Die Tiefe der Menschenkenntnis, auch die Tiefe der menschlichen Bescheidenheit, und die von allem mystischen Überschwang freie Gesundheit der Ansicht vom Menschen verträgt sich nicht nur, sie ist innerlich verbunden mit dem Glauben an die Idealität des Menschen, an seine Anlage zur Moralität, und an den gleichen Anteil aller Menschen an dieser Anlage.

Wenn dieser Inhalt der menschlichen Natur der Inhalt der Menschenliebe des Künstlers ist, so kann die Karikatur nur der Ausdruck sein für den Gedanken: kein Porträt ohne Humor. Unter dem Zeichen des Erhabenen kann kein wahrhaftes Porträt zustandekommen. Hier hört die Malerei auf, und die Plastik tritt an ihre Stelle. Die Plastik aber macht daher den Menschen zum Gotte. Was ist der Moses des Michelangelo anders als ein Zeus? Für das Porträt dagegen würde der Mensch umgekehrt unrettbar zur Karikatur werden; er müßte eine rhetorische Pose annehmen; er würde zu einer Abstraktion, zu einer schematischen Figur; er könnte nicht das Objekt einer schaffenden Menschenliebe sein, — wenn der Humor nicht wäre.

15. Der Naturalismus und die Seele.

Der Humor scheidet auch die echte, die ideale Kunst von der Tendenzkunst des Naturalismus. Ohne Seele keine Natur des Menschen. Die Seele versteht sich nicht etwa von selbst; sie kommt auch nicht von selbst in die Erscheinung und Darstellung der menschlichen Natur hinein. Sie liegt nicht auf der Oberfläche; sie ist nicht ein natürlicher Reflex, den man nicht selbsttätig zu beabsichtigen, zu erzielen und zu erzeugen hätte. Die Seele muß der Brennpunkt sein, der Mittelpunkt der Ausstrahlung, welche der Leib bildet, als der Leib der Seele. Der Naturalismus darf

nicht verwechselt werden mit der Naivität der erhabenen Kunst, sofern diese zwar vom Leibe ausgeht, aber auf die Seele hinielt. Die erhabene Schönheit glaubt gleichsam um so sicherer die Seele erreichen zu können, als sie schon den Leib für diese prädisponiert.

Der Naturalismus dagegen will zwar auch nicht die Seele verachten oder eliminieren; aber das eben ist sein Grundirrtum, in dem das Verderben der naturalistischen Kunst in allen Nuancen und auf allen Stufen seinen Grund hat: daß er die Seele nur für die *Resultante*, aber nicht für die zentrale Kraft ansieht. Wenn nur der Leib schön sei, so werde schon auch eine schöne Seele daraus hervorleuchten. Die Seele ist jedoch nicht ein solches Fazit, ein solcher Widerschein und Nachklang bloß; die Seele ist ein integrierender Faktor in der Korrelation, in der Einheit von Seele und Leib. Der Naturalismus nivelliert die Seele in das Niveau des Leibes; er neutralisiert sie; und es ist nicht anders daher: er vernichtet sie. Sie ist ihm nicht bloß nichts ohne den Leib; sie ist nichts anderes als der Leib. Daher kann der Naturalismus der Gefahr nicht ausweichen, das Tierische der menschlichen Natur nicht nur zum Vorschein kommen zu lassen, sondern es auch in den Vordergrund zu heben.

Die lüsterne Begehrlichkeit ist nicht nur ein Nebenfehler des Naturalismus, den er auch vermeiden könnte; nicht nur ein Protzen seiner Paradoxie zur Geltendmachung seines gleichen Rechtes mit dem idealen Standpunkt, sondern es ist die Logik, die von seinem Ausgange aus seine Kunst beherrscht. Sein Begriff von der Natur des Menschen ist nicht der Begriff einer Korrelation von Leib und Seele in dieser Menschennatur; es gibt für ihn keine Korrelation, sondern höchstens eine *Involution* der Seele im Leibe.

Es muß daher allerdings auch bezweifelt werden, ob in solcher Kunstrichtung die echte Menschenliebe lebt. Wir sind schon darauf aufmerksam geworden, daß sie nicht anerkannt werden kann ohne die untrüglichen Merkmale der reinen allumfassenden *Humanität*. Und jetzt sehen wir es auch an der Darstellung des Sinnlichen im Menschen,

daß sie nicht dem Ideal der Humanität gemäß sein kann. Die Seele muß der Zielpunkt des Kunstschaffens sein, insofern sie der Einheit der Menschennatur näher liegt. Der Naturalismus müßte Seelen-Naturalismus sein, wenn die Natur des Menschen sein wahrhaftes Objekt sein soll. Ohne die dirigierende Kraft der Seele wird der Mensch nicht dem Tierischen entrückt. Die Seele ist sein Menschenadel. Wenn Goethe sagt: edel sei der Mensch, so heißt dies vor allem: edel stelle die Kunst den Menschen dar.

Auch hieran läßt sich der Unterschied zwischen Kunst und Sittlichkeit bestimmen. Für die Sittlichkeit ist es verdächtig, worauf Kant so eindringlich hingewiesen hat, den Menschen als edel zu denken. Dagegen läßt der Dichter keinen Zweifel darüber, daß sein Augenmerk bei dieser Charakteristik auf die Kunst gerichtet ist: denn das allein unterscheidet ihn von allen Wesen, die wir kennen. Die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier ist es, auf die es ankommt. Darauf kommt es aber nicht eigentlich in der Ethik an. Diese darf sich vielmehr in der Anwendung auf die psychologische Natur des Menschen über die Verwandtschaft von Mensch und Tier nicht kaltblütig hinwegsetzen. Darin gerade ist die Warnung Kants vor der Anpreisung edelmütiger Handlungen begründet. Sittlich bleibt der Mensch nicht nur mit der Verwandtschaft des Tiers behaftet, sondern seine Kontrolle soll auch von diesem Gesichtspunkte geleitet werden. Ästhetisch dagegen wird er der Tierheit *toto coelo* entrückt. Seine Natur ist nicht allein sein Leib; und seine Seele bleibt nicht in dem Leibe verhaftet; seine Seele vermag sich zu einer reinen Erscheinung an diesem Leibe zu bringen. Diese Reinheit der seelischen Erscheinung ist vorzugsweise das Werk des Humors. Daher ist es vorzugsweise die Darstellung des Edeln, das den Menschen von allen Wesen unterscheidet.

16. Die malerische Weltanschauung des Humors.

Auch Holbein bewährt sich als einer der Wenigen, in welchen die Kunst des Porträts ihre Vollendung er-

reicht, durch diesen Charakter des Humors. Zwar verschmäh't er keineswegs die klassische Schönheit, und er ist auch in dieser dem Erhabenen zugeneigten Richtung der Meister der Vollendung. Aber wie er in den Totentänzen diesen gewaltigen Tanz mit dem Tode aufführt, der ebenso sehr ein Tanz des Lebens mit dem Tode, wie des Todes mit dem Leben ist, so schlägt er die große Richtung der Weltanschauung ein. Diese entsteht da, wo nicht bloß gelehrt wird, was das Richtige und das Rechte sei, sondern wo die Konflikte über die Normen zum Worte oder hier zum bildnerischen Ausdruck gebracht werden.

So möchte der Unterschied zu fassen sein, wenn man der Weltanschauung außerhalb der systematischen Lehre Raum geben und sie bestreiten will, wie diese Fassung des Problems jetzt in der Luft liegt. Die Totentänze sind eine Kunst der Weltanschauung. Unter diesem Gesichtspunkt wird sofort die Freiheit verständlich, welche hier gegen die Dogmatik der kirchlichen Lehre rege wird und sich aufbäumt; wie nicht minder auch gegen die Mächte der sozialen Tradition. Es ist der Humor, wie er schon das ganze Mittelalter hindurch als der befreiende Geist im Geheimen wirkt. Wir werden diese weltgeschichtliche Richtung des Humors alsbald eingehender zu betrachten haben. Hier soll uns nur die Wirkung interessieren, welche die Porträtkunst Holbeins von diesem großen Stil des Humors erfahren hat.

Wenn man von dem Bilde seiner Frau mit ihren beiden Kindern in Basel sich nicht trennen kann, und nicht allein in technischen Vorzügen den letzten Grund dieses Zaubers sei es zu erkennen, sei es anzuerkennen vermag, so dürfte dieser Sinn des Humors eine befriedigende Erklärung abgeben. Schön im gewöhnlichen Sinne ist diese Frau sicherlich nicht, aber die Liebe zu dieser Menschennatur hat alle traditionellen Maße der Schönheit überflügelt. Hier ist die Seele, wie sie in der milden Sicherheit dieser Augen ruht, in diesem Munde und in diesen Wangen, ein so bezwingender Schwerpunkt des ganzen Wesens, daß die Linien, welche diese Nasenform bilden, dagegen verschwinden, vielmehr in den Nimbus dieser Seelenhaftigkeit eintreten.

Auch die große Porträtgruppe des *Thomas Morus* und seiner Familie ist ein Beleg für diese Richtung seines Sinnes. Man denke nur an den *Vater* des *Thomas Morus*, in dessen Bild die Häßlichkeit durch eine gewisse Schalkhaftigkeit abgedämpft ist, zugleich aber auch das Vorbild des großen Sohnes erkennbar wird. Und ist der ganze Vorwurf selbst nicht auch ein lehrreiches Beispiel von dem Humor der *Weltgeschichte*: wie dieser Mann mit dem Herzen für das Elend in der Menschengeschichte, dieser große Dichter der Armut, als des Grundübels der Kultur, dessen *Utopia* alle anderen dieser Art durch die Aufrichtigkeit seines Gerechtigkeitssinnes, durch die von aller Rhetorik und Phantastik freie Wahrhaftigkeit seines sozialen Gefühls, durch seine Einsicht auch von der Gefahr der Religionen für das Ideal der Kultur weit hinter sich läßt — dem großen Konflikt der Kultur zwischen der politischen Gerechtigkeit und der politischen Religion zum Opfer fällt. Es liegt ein providentieller Schimmer des großen Humors auf dieser *Schule von London*, welche jenes Gruppenbild in seiner Zeit und seinen Umständen bilden dürfte.

Wie steht es nun aber mit *Raffaël* selbst, der nicht im Genre des Familienbildes den großen Konflikt zwischen Kultur und Kirche behandelt; der im Dienste der Kirche, und selbst ergriffen von den in ihr sich regenden Tendenzen zu ihrer Läuterung und zu der Hebung ihrer sittlichen Haltung diese Konflikte auszugleichen sucht? Freilich in der *Disputa* und selbst in der *Schule von Athen* kann man zweifeln, diesen Geist des Humors zu finden, ebenso wie in der *Messe von Bolsena*. Wenn man übrigens das krasse Gegenüber der *Disputa* und der *Schule von Athen* erblickt, sollte man da nur daran denken dürfen, daß was auf der einen Wand sich abspielt, auf der andern sich widerspiegelt, oder sollte es doch vielleicht der Geist des Humors sein, der auch in diesem Gegenüber zur gewaltigen Offenbarung kommt? Doch darauf sei hier nicht weiter eingegangen. Dagegen müssen wir fragen: Steht *Raffaels* Zyklus der *Madonnen* etwa nur unter der Herrschaft des religiösen Gedankens, oder dringt ein weltliches Element unter dem Zauber dieser Schönheit in den

Marienkultus ein? Und wenn alle Welt von diesem Gedanken erfaßt wird, wird nicht damit die Mutter Gottes in das Licht jenes weltgeschichtlichen Humors gerückt, der die Mutter Gottes beleuchtet, wie eine sterbliche Mutter, die ihr Kind auf dem Arme trägt? Warum hat sich hier der spezifisch religiöse Ausdruck verwandelt in den schlichten, natürlichen Blick des Mutterglücks und der Mutterliebe? Warum betet diese Mutter nicht mehr ihr Kind an?

Indessen ist diese Mutter doch noch von klassischer Schönheit; sie hat sogar noch nicht alle Attribute der vornehmen Dame von sich abgetan; wenngleich sie, als Italienerin, diesen Unterschied von der Frau des Volkes nicht so abstechend an sich zu tragen braucht. Immerhin die Schönheit ist noch nicht verschmäh.

Wie steht es aber bei ihm mit dem Porträt? Hier muß es sich zeigen, auch für den Klassiker Raffael selbst, ob der Geist des Humors die Seele seiner Menschenliebe ist. Und hier zeigt es sich unverkennbar. Man denke an die *Incognita* in der Tribuna, nahe an einer der Türen derselben. Schön wird man sie nicht nennen wollen; die Wangen sind schematisch eingezogen, und kein Reiz der Fülle oder der Farbe beherrscht diese Züge. Und dennoch kann man sich von diesem Bilde vielleicht weniger trennen als von seinen schönsten Madonnen. In diesem Auge waltet eine himmlische Klarheit; diese Nasenflügel sind von der Feinheit eines Schwunges und einer Freiheit und Offenheit, in der der Abschluß dieser Rundung bewirkt wird. Jede Wölbung und jede Höhlung des Antlitzes ist geisterhaft durchgeführt; nicht geisterhaft, sondern seelenhaft vollendet. Das ist die Vollendung der Liebe zur Natur des Menschen. Hier hat die Schönheit alle bloßen Reize von sich abgelegt; dieses Übertreffen der Schönheit ist das Werk des Humors.

Man kann die Richtung auf das Häßliche sogar bei Raffael beobachten. In dieser Hinsicht ist es lehrreich, daß die *Fornarina*, die früher dafür galt, jetzt dem *Sebastiano del Piombo* zuerteilt wird. Der ist immer schön; was ihm eben zur Größe fehlt, das ist diese Fähigkeit,

das Schöne zu verschmähen, und des Häßlichen sich anzunehmen. Das wirkliche Porträt von seiner Geliebten, das von Raffael herrührt, stellt diese in der That so dar, wie sie gewesen ist, und danach war sie nicht ein Urbild der klassischen Schönheit. Aber der Humor der Liebe hat sie mit solcher Innigkeit dargestellt, daß sie alle sonstige Schönheit überstrahlt. Sie hat die Augen von der durchdringenden Kraft, von der Leuchtkraft der Seele, welche die Augen des Jesuskindes bei Raffael auszeichnen.

Von seinen Christusbildern kann man vielleicht nicht allgemein befriedigt werden, außer etwa auf einem der Kartons; aber sein Christus ist der Knabe auf dem Schoße der Mutter. In die Augen dieses Knaben legt er seine ganze Liebe zur Natur des Menschen. Und ist das nicht auch ein weltgeschichtlicher Humor, daß der echte Christus nur das Kind auf dem Schoße der Mutter ist? das Kind, das zwar mit einem andern Kinde spielt, das aber mit Augen in die Welt blickt, die alle Tiefen der Welt durchdringen? Hier ist das Häßliche übergegangen in das Unreife, das Kindliche.

Raffael hat sich damit noch nicht genug getan; er ist ja der Porträtmaler seiner päpstlichen Mäcene. Ist er etwa hier zum Hofmaler geworden? Sein Julius II. ist in dieser Hinsicht nicht charakteristisch; denn die erhabene Schönheit dieses Kopfes mußte freilich dem Meister der Disputa gelingen. Aber bei Leo X. tritt die ganze Einzigkeit des Porträtisten an den Tag. Ist der sinnliche Glanz auf diesem Antlitz, das Fett dieser Hängebacken nicht schon ein Übergang ins Häßliche? Es ist unverkennbar so; wollte aber Raffael etwa seinen päpstlichen Gönner karikieren? Wollte er ihn etwa in dem ganzen Zynismus seiner sinnlichen Omnipotenz bloßstellen? Dann wäre das Bild eine Karikatur, aber kein ideales Porträt. Raffael hat Größeres an diesem Sinnbild selbtherrlicher Sinnlichkeit vollführt: er hat den Beschauer zu mächtiger Sympathie mit diesem Menschen gezwungen. Das hat sein Humor bewirkt, der das Häßliche selbst aufsucht, aufspürt in dieser gewaltigen Sinnlichkeit; der aber doch diesem Munde eine Gefäßtheit gibt, die alle Reize von

ihm abwehrt, und dieser Hand bei aller ihrer Weichheit eine Durchgeistigung, die allein schon die Seelenhaftigkeit über diese ganze Gestalt ausbreitet.

Einen solchen Menschen muß man nicht allein bewundern, wie man Julius II. bewundern muß; diesen aber muß man lieben, obgleich nicht durchgängig bewundern. Die echte ästhetische Liebe weiht man diesem Grenzbild des Häßlichen, weil es über den Abgrund des Häßlichen erhoben ist, weil die Liebe zur Natur des Menschen hier auch das häßlich Sinnliche veredelt, das will sagen, dem Bereiche des Tierischen entrückt, und in das spezifisch Menschliche hinüber gerettet hat.

Es ist der Sinn des Humors, daß das Häßliche nicht verachtet werde; denn es ist ein Zug in der Gestalt des Menschen, und sogar im Antlitz des Menschen. Wird dadurch etwa der Mensch zum Tier, oder auch nur zu einem Menschen niedern Grades? Dann würde die Liebe zur Natur des Menschen zweideutig und unwahrhaftig. Die Liebe bewährt sich darin als das legitime Gefühl der Kunst, daß sie auch das Häßliche lieben lehrt; denn es gehört zur menschlichen Natur; und das reine Gefühl ist diese Menschenliebe zur ganzen ungeschminkten Natur des Menschen. Das Häßliche bleibt nicht häßlich; der Humor bemächtigt sich seiner, und er gliedert es ein in das Schöne; denn er ist selbst ein Vehikel, ein erzeugender Faktor des Schönen. So späht die große Kunst des Humors das Häßliche im Menschen auf, um es als liebenswert zur Erscheinung zu bringen.

17. Das individuelle Problem Lionardos.

Lionardo wäre nicht der Große, der er beinahe vor allen andern Großen ist, wenn nicht auch in ihm der Geist des Humors zur Offenbarung käme; wenn er nur in den Karikaturen seiner Handzeichnungen ihn befriedigt hätte. Freilich ist auch sein Abendmahl nicht ohne die Mitwirkung des Humors. Da es sich in diesem Drama zugleich um Verrat handelt, so bleibt das Bild der Jünger nicht ohne den Fleck der sündigen Menschlichkeit.

Es ist vielleicht mehr als nur interessant, die Variationen im Motiv des *Judas* zu verfolgen. Besonders *Sodoma* wird dabei in hohem Maße charakteristisch auf dem Reste eines Fresko in einem Kloster auf *Monte Oliveto*, auf dem *Judas* etwas Dämonisches, aber nichts Gemeines hat. *Lionardo* hat vielleicht diesen Zubehör zu diesem Kreis der Jünger nicht sonderlich ausgezeichnet; für ihn genügte die Handbewegung Christi, die auf diesen Unwürdigen hinweist. Er hat seinen Humor auf noch größere Höhen geführt, als welche durch die Veredelung des Häßlichen erreichbar werden.

Wir sind schon darauf aufmerksam geworden, daß *Lionardo* dem *Praxitelischen* Zuge folgt, indem er die sinnliche Liebe vergöttlicht. Göttlich ist die Güte; denn Gott ist der Gute. Wie Keiner gut ist außer Gott, so sollte man auch keinem Menschen die Güte zusprechen. Und doch, was wäre der Mensch, wenn ihm der Abglanz der Güte gänzlich fehlte? Er wäre dann ein Mensch ohne Gott. Diese Antinomie im Menschen ist der tiefste Widerstreit in der Natur des Menschen. Er soll Güte haben, zu erlangen suchen, insofern er Gott nachstreben soll — welche Ironie: ein Mensch mit der Glorie der Güte. Es soll aber nicht Ironie sein; diese Glorie soll kein Scheinbild sein; es ist nicht anders, sie soll das Vorbild des Menschen werden, sie soll seine Natur durchdringen, sie zu einer neuen Natur umschaffen. So tritt vor dieser Aufgabe der Humor in sein Recht.

Hier ist es nicht die Mangelhaftigkeit seiner leiblichen Gestalt, welche die Häßlichkeit kennzeichnet; hier ist es eine Mangelhaftigkeit seiner Seele, welche die Natur des Menschen widerspruchsvoll und unwahr macht. Er läßt den Schein der Güte von sich ausgehen; dieser Schein erglänzt in dem menschlichen Spezifikum des Lächelns. Aber dieser Schein ist trügerisch; er muß es sein; denn wie könnte der Mensch die Güte ausstrahlen? Und das Lächeln ist doch das untrügliche Sonnenlicht der Güte. Ist es denn nun wirklich so, daß man lachen kann, und dennoch ein Schurke sein? Gibt es wirklich kein Unterscheidungszeichen zwischen dem Lachen der Selbstgefälligkeit, der Satttheit, der Überhebung, der Schadenfreude,

des Hohnes und dem Lächeln, das von der himmlischen Heimat der menschlichen Seele ausgeht?

Dieses Lächeln, die Wetterscheide zwischen Himmel und Hölle, haben wir als Wahrzeichen der griechischen Plastik schon kennen gelernt. Vielleicht ist es der griechischen Malerei bei aller ihrer Größe dennoch versagt geblieben. Hierzu mußte die Subjektivität des Menschen noch tiefere Kämpfe erst durchmachen. Wir werden sehen, daß *Leonardo* nicht der Erste war, der dieses Motivs sich bemächtigte; er war aber vielleicht der Erste, wenn nicht der Einzige, der seiner Herr wurde. Wir haben dies schon als den tiefsten Sinn in dem Mysterium der *Mona Lisa* kennen gelernt. Ein Weib will Güte ausstrahlen; das kann nur Ironie sein. Darum will Mancher auch diese Güte nicht in diesem Blick erkennen, will Manchem diese Güte vielmehr als höhnische Gefallsucht erscheinen. Wir haben es schon erwogen, daß hier die Grenzlinie zwischen kunstgeschichtlicher Stilkritik und systematischer Ästhetik zu einer peinlichen Deutlichkeit kommt.

Das ist der Humor *Leonardos*, daß er an dieser Grenze von Himmel und Hölle im Menschen, zwischen seiner Anlage zur Moralität, die ihn himmelwärts führt, und der Selbstsucht in ihm, die ihm nicht allein zur Qual wird, sondern auch zum Fallstrick der Verblendung, der eiteln Überhebung und der Selbstvergötterung; daß er an diesem Scheidewege zu tiefster Häßlichkeit, zur Häßlichkeit der Seele, des Erbarmens bedarf, welches allein die große Kunst ihm angedeihen lassen kann. Der Humor verklärt das Lachen zum himmlischen Lächeln, an dem man nicht irre werden soll; an dem nur irre wird, wer es nicht begreift, daß er hier eine neue Kunstaufgabe zu empfangen berufen wird: an die Erscheinung der Güte im Auge des Menschen, auf den Lippen des Menschen glauben zu lernen, glauben zu sollen. Wird die Kunst dadurch etwa zu einer erbaulichen Moralpredigt? Keineswegs; es ist ihre durchgängige Aufgabe, der sie hier nur eine absonderliche Richtung gibt, die Liebe zur Menschennatur.

Auch ist die Richtung gar nicht schlechthin absonderlich; sie wird schon in der *Antike* angebahnt. Dort ist die Güte ein Attribut der Gottheit freilich, aber auch bei ihr noch gebunden in einer feierlichen Steifheit, die schon freier wird in dem Relief der Aphrodite, der 1887 aufgefundenen *Geburt der Venus*. Hier geht der Ernst schon bei aller Feierlichkeit in Freundlichkeit und Güte über. Aber es fehlt hier die vermeintliche Zweideutigkeit, die erst im Menschenantlitz aufsteigen kann und muß, wenn der Humor hier sein Reich aufrichtet.

Dieses Lächeln ist der Grundzug in der Porträtkunst Lionardos. Es ist dasselbe bei der *Maria selbdritt*, bei dem *Bakchus*, wie beim *Johannes*. Es fehlt aber auf seinem wunderbarsten *Christusbilde im Abendmahl*. Und dieses Fehlen beweist vollständig, daß das Lächeln ihm als Macht des Humors gilt. Christus dagegen ist nur erhaben; seine Güte ist unzweideutig, daher auch bei aller tiefen Innigkeit groß und schlicht.

18. Der Humor bei Michelangelo.

Man könnte meinen, *Michelangelo* lasse sich mehr als jeder andere Große aus diesem Gesichtspunkte beleuchten. Ist doch schon das Übermäßige eine Gefahr für das Erhabene, aus sich heraus zu fallen. Und so könnte man in dem Humor den Grund zu erkennen glauben für das Übermaß, das *Michelangelo* bevorzugt. Indessen bedarf es positiver Momente für den Humor; das Übermaß wäre nur ein negatives, indem es die Grenzen des Erhabenen zu sprengen droht. Es fehlt nicht an einem näher liegenden Beispiel, wie ein solches an der Decke darin sich finden möchte, daß er den *Haman* in ganzer Figur aufgehängt erscheinen läßt, während daneben *Ahasver* mit der *Esther* beim Mahle sitzt; dieser *Haman* hängt da, wie der leibhaftige *Marsyas*, von dem der Konservatoren-Palast das interessante Denkmal besitzt. Das ist freilich Humor im üblichen Sinne, aber noch nicht in dem ästhetischen, den wir hier als den weltgeschichtlichen betrachten.

Wenn wir dagegen an den jugendlichen Sklaven im Louvre denken, so finden wir an ihm jenes charakteristische Lächeln, welches an dieser Gestalt besonders ergreifen muß, und welches daher diesem Sinnbild das legitime Gepräge gibt. Der Mensch in dieser jugendlichen Schöne, in dieser höchsten Kraft eines Epheben, in dieser Vollendung der menschlichen Jugend — dieses Ebenbild der Gottheit ist ein Sklave. Gibt es einen tiefern Hohn für die ganze Kultur, und mithin für die Natur des Menschengeschlechts? Reicht alle Häßlichkeit, die etwa in der Menschennatur sich finden möchte, an die Größe dieses Jammers heran? Und doch trotzt er nicht, und schießt nicht Blicke des Hasses, so wenig er sich zur Klage erniedrigt; ein Lächeln geht von diesem Munde aus, und es überstrahlt diesen mächtigen ganzen Gliederbau, wie ein Strahl des Sonnenlichts. Das ist der Humor Michelangelos: ein Götterjüngling, als Mensch und als Sklave. Und der Ausdruck dieses Humors ist das Lächeln des Eros: des Satyrs, als Eros. Dieses Lächeln ist echter als in dem Giovannino in Berlin.

Eine ähnliche Tendenz möchte auch bei dem Problem des David in der Plastik der Renaissance mitspielen; und nicht an letzter Stelle bei seiner Darstellung, als des Florentiner Schutzpatrons. Wenn die geistige Kraft und insbesondere die des gottbegeisterten Dichters gegen die rohe Naturkraft des Riesen aufgestellt wird, so ist das überhaupt der Stil des Humors, der sogar in die Burleske überzuspringen in Gefahr kommt. Die körperliche Kleinheit und die jugendliche Schwäche wird von dem Humor bestrahlt; der Fall des Riesen erregt ein komisches Gaudium; er liegt beinahe schon jenseit des Humors.

Der Humor der Weltgeschichte ist ein altes Wort, das vielfach angewendet und ausgedeutet worden ist. Und doch muß es noch ganz anders, noch viel intimer durchgeführt werden. Nicht nur die Weltgeschichte selbst scheint sich in ihrer rationalen Gesetzmäßigkeit oftmals nicht anders zu Verstande bringen zu lassen, als unter der Annahme, daß der Weltgeist auch als ein ästhetischer Künstler sein Spiel treibe. Gegen sie selbst muß daher der Humor aufgeboten werden,

nicht allein um ein rationales Verständnis von ihr zu erlangen, um nicht an allem rationalen Sinn in ihr zu verzweifeln, sondern auch um vorwärts zu kommen, um das Irrationale in ihr zu beseitigen, oder wenigstens zu vermindern. Hierin vollzieht sich die ästhetische Kraft des Humors; hierin vollzieht sich die Kunst, als ein systematischer Faktor des Bewußtseins der Kultur.

19. Die Selbständigkeit der Kunst und die religiöse Kunst.

Die systematische Bedeutung der Kunst befreit wieder einmal von dem zweiseitig gefährlichen Irrtum, als ob die Kunst nur ein Spiel der Kultur wäre; als ob sie ihre Freiheit preisgäbe, wenn sie an der Menschen- und der Götterwelt ihr freies Gericht übt. Wie könnte sie das denn vermeiden? Ihr Gegenstand ist und bleibt die Natur des Menschen; die Götter aber sind ja doch auch nur Werke von Menschenhand; und etwa nicht auch von Menschengestalt? Ihre Freiheit soll die Kunst nicht verlieren, wenn sie sich in den Dienst der Götterwelt, oder unter die Autorität der Kirche zu deren Hilfeleistung stellt. Aber wenn sie der Kirche gegenüber ihre Freiheit wahren wollte, dann soll sie auf einmal ein moralisches, ein Kulturaamt sich anmaßen. Die systematische Bedeutung der Kunst befreit von diesem kulturfeindlichen Charakter, der der Kunst durch die allgemeine Theorie aufgedrückt wird: daß die Religion selbständig sei, und von der Kunst sich nur begleiten und unterstützen lasse; daß dagegen die Kunst keine eigene Richtung des Bewußtseins der Religion gegenüber sei; daß sie das Gefühl des Unendlichen entweder mit ihr gemein habe, oder gar von ihr empfangen.

In beiden Fällen wird die Selbständigkeit der Kunst der Religion gegenüber gelähmt, und es geht dadurch das Verständnis für die Gegenkraft verloren, welche die Kunst in ihrer selbständigen Freiheit der Religion gegenüber bildet. Dies ist ein Verlust für die geschichtliche Einsicht von den *Gegenwirkungen der Kulturkräfte*. Es geht aber zugleich dabei die ästhetische Bedeutung zunichte; und

ihre geschichtliche Wirksamkeit innerhalb der Kultur wird dadurch beengt und verdunkelt. Es werden dagegen immer Reaktionen und Überspannungen nach der andern Seite unausbleiblich.

Die Kunst ist eine selbständige Richtung des Bewußtseins der Kultur. Sie ist durch den systematischen Charakter des Kulturbewußtseins gebunden; sie kann nicht eine neue Erkenntnis der Natur, und ebenso wenig eine neue Ethik von der Allheit des sittlichen Subjekts der Menschheit zu erfinden haben; Erkenntnis und Ethik sind ihre Vorbedingungen. Aber die Religion ist keineswegs identisch mit der Ethik; die Religion gibt es nur in Religionen und Kirchen; die Religion ist die Religion der Vernunft, nicht die irgend einer positiven Religion. Sie ist nur eine; und ob sie von der Ethik unterscheidbar ist? Das ist eine Frage der Ethik. Die Ethik ist das Forum der Wissenschaft, vor dem diese Frage entschieden wird; ihre Entscheidung steht keineswegs der Religion selbst zu.

Wie könnte also die Kunst in ihrer ästhetischen Selbständigkeit der Religion unterworfen sein, weil sie der Ethik unterworfen ist?

Das herrschende Vorurteil, welches in dem zweideutigen Worte von der religiösen Kunst ausgedrückt wird, benimmt der Kunst die weltgeschichtliche Kraft ihres Humors; des Humors, mit dem sie in ihrer Freiheit und Selbständigkeit die Weltgeschichte beleuchtet, nicht an letzter Stelle, auch in den Gebilden der Kirche. Man hat es sehr bald in Griechenland einsehen gelernt, daß Sokrates kein Vernichter der Religiosität gewesen ist. Angeklagt aber wurde er auf die Einführung neuer Götter. Der Sinn dieser Anklage ist freilich richtig. Und doch hat Sokrates, als Philosoph, zu dieser Anklage keinen eigentlichen Anlaß geboten. Er hat die *Eudämonie* gelehrt, also die Güte der Gottheit behauptet. War das schon ein Widerspruch gegen den vaterländischen Glauben von der Furcht vor der Macht der Götter, so galten in ihm die Götter doch nicht mehr als neidisch und böse; theoretisch war daher sein Angriff auf den Glauben seines

Staates nicht bewiesen. Aber seine Persönlichkeit, sein Genius hat diesen Angriff gebildet. Und wie betätigte sich dieser Genius? Er wirkte im Zeichen der Ironie.

Die Lehre des Sokrates hat sicherlich einen tiefen theoretischen Charakter; aber es ist doch verständlich, daß man immerfort darüber streitet, ob er mehr Philosoph, oder mehr populärer Volkslehrer war. Er war Beides; keines allein. Er konnte Beides sein, weil er Künstler war, Künstler in der Darstellung seiner eigenen Persönlichkeit.

Vielleicht wird es dadurch auch tiefer verständlich, daß er auf den Stil Platons von einer so nachhaltigen Wirksamkeit bleiben konnte. Es ist, als ob Platon die eigene Entwicklung und Darstellung seines philosophischen Lehrgebäudes sich gar nicht abgelöst denken konnte von der mimischen Gestalt dieses Künstlers der menschlichen Persönlichkeit. So läßt er den Sokrates auch durch Alkibiades charakterisiert werden, als einen Silen, als einen Satyr mit der unbezwinglichen Zauberkraft des Eros. Wahrlich, diese antiken Zeugnisse machen Sokrates auch in dem Sinne zu einem zentralen Typus des Perikleischen Athen, daß er der Künstler schlechthin sei, die verkörperte Verwandlung des Satyrs in den Eros; die Personifikation dieser hellenischen Peripetie im ästhetischen Mittelpunkt des Geisteslebens.

Was bei Sokrates, dem Ethiker, der er doch hauptsächlich war, die Ironie bedeutete und ausrichtete, das tritt im Mittelalter, in der gesamten Kunst des Mittelalters als Humor in Kraft. Würde dieser Humor, als der selbständige Geist der Kunst, in dieser Kunst fehlen, so fehlte ihr der selbständige Geist. Es ist nimmermehr anzunehmen, daß alle die großen Künstler des Mittelalters sich in stumpfer Gläubigkeit nur schlechterdings als gefügte Werkzeuge sich der Kirche zu Dienst gestellt haben könnten. Darum braucht man nicht etwa zu meinen, sie müßten Freigeister gewesen sein, und es hätte mithin ihrer anscheinend religiösen Begeisterung an Wahrhaftigkeit gefehlt.

Das wäre der entgegengesetzte Fehler. Die Künstler stehen und stellen sich durchaus nicht außerhalb der allgemeinen

religiösen Anschauung; aber sie können es nicht vermeiden, sich über sie zu stellen; sonst würden sie die ästhetische Selbständigkeit verlieren, und damit den Charakter des Genies. Es gibt kein unfreies Genie. Das Genie vertritt die systematische Selbständigkeit der Kunst. Man hat daher auch immer an Koryphäen der religiösen Kunst selbst Ketzerei gewittert; man nannte das damals Atheismus. Erst mit dem Beginn der sittlichen Restauration des Katholizismus fangen die Künstler an, nicht nur wärmer, sondern auch vorsichtiger zu werden. Das sind transitorische Symptome, die ohne Belang sind für die prinzipielle Sachlage.

Die Kunst des Mittelalters muß trotz aller innern Verschiedenheit der christlichen Glaubenslehre von der des griechischen Polytheismus dennoch prinzipiell die gleiche Unabhängigkeit dem Glauben gegenüber haben. Wenn die ganze Ausstattung dieses Glaubens, der Personen, welche in der Gottheit vereinigt sind, ihrer Vorfahren, ihrer Sendboten, ihrer Heiligen und Blutzengen ihnen zum Vorwurf dienen sollen, so ist es durch ihre systematische Methodik ausgeschlossen, daß sie sich nur zu Kopisten dieser dogmatischen Vorschriften hätten hergeben können. Es liegt auch in der Natur und in der gegenseitigen Konstellation dieser Glaubensgedanken, daß sie nur und ausschließlich im Momente der Erhabenheit zur Darstellung gebracht werden können. Hiergegen stellt das jüngste Gericht allein einen unüberwindlichen Widerstand. Die Seligen können vielleicht unter diesem Zeichen zur Erscheinung kommen; die Erhabenheit hat dabei nur die Gefahr der Langweiligkeit zu bestehen. Aber die gläubigste Phantasie konnte die Verdammten schlechterdings nicht ausschließlich nach der Schablone der Erhabenheit abmalen. Hier regt sich der Humor sogar bei *Fra Angelico*.

Aber das jüngste Gericht bietet doch nicht allein einen menschlichen Anstoß gegen die kirchliche Gläubigkeit. Man vergißt so leicht, daß die Einweihungsrede, welche König *Salomo* hielt, nachdem er den Tempel mit aller Pracht aufgebaut hatte, den die Kunst vernichtenden Gedanken ausspricht: „Die Himmel und der Himmel Himmel können dich nicht fassen, geschweige dieses Haus.“ Hier fühlt sich die

Religion in der Geistigkeit und Unendlichkeit ihres Gottes durch die Kunst beenzt. Man versteht das viel zitierte Wort: „Die Kunst ist die Ironie des Übersinnlichen“. Aber das Unendliche bedarf ja doch dieser Ironie; es ruft sie herbei, und kann nicht von ihr lassen. Dagegen muß nun aber auch die Kunst ihrerseits sich gegen die Vorschriften der Religion wehren dürfen, wenn sie in diesen Dienst immerfort eintritt; sie muß sich nicht bloß für die Anpassungen, die dabei unvermeidlich sind, schadlos halten, sondern sich, obzwar durchaus nicht ohne schweren innern Kampf, ihre systematische Selbständigkeit wahren. So wird hieraus schon erklärlich, wie die Gothik mehr als jeder andere Baustil ihr plastisches Außenwerk nicht allein mit den Gestalten der Apostel und der Heiligen ausschmückte, sondern auch mit Tierköpfen und Tierfratzen. Je mehr sie das Innere, wie auch den Außenbau in eine himmelhohe Höhe ragen ließ, und aller Materialität in dem Wandkörper Widerstand leistete, desto mutwilliger spielte sie mit dem Unternatürlichen der Geisterwelt.

Immerhin blieb die Baukunst in der Geistigkeit ihrer Raumwelt noch immer unbehelligt von den buchstäblichen Ansprüchen des Kirchenglaubens. Anders steht es mit der Malerei, während die Plastik doch immer noch wenigstens Gott Vater gegenüber ohne Anspruch blieb, und vom Marienkultus vornehmlich die Pietà darzustellen hatte. Hier bleibt jede Anstößigkeit fern. Die Malerei dagegen mußte bei aller innigsten Befangenheit einen Anstoß darin empfinden, daß der Gott als Kind auf dem Schoße der Mutter ruht, und von ihm aus den bezwingenden Blick auf die Welt richtet. Im Credo heißt es: unigenitus, non factus, ante omnia saecula, und jetzt und hier sitzt ein Bambino auf dem Schoße der Maria. Man baut wohl in den Kirchen die Krippe zu Weihnachten auf, aber wenn wie besonders auf Maria in araceli der Bambino, in Person aufgewickelt, demonstriert wird, so meint man dies als lediglich mittelalterliche Naivität würdigen zu dürfen. Aber auch der große Künstler, das echte wahrhafte Genie, welches an seinem Teile einen Fortschritt der Kultur hervorbringt, auch dieser schöpferische Geist

soll dieser Grenze von Religion und Mythos gegenüber unbefangen gewesen sein? Es würde überhaupt keinen Humor in der Kunst geben, es könnte keiner anerkannt werden, wenn man so denken müßte.

Die Menschen überhaupt sind nicht den ganzen Tag über, nicht in allen Lebenslagen so gläubig fromm, wie sie es und wenn sie es in der Kirche sind. Der Künstler aber hat sein Tagewerk an diesen Gebilden der Religion. Seine Schöpfungen werden in den Kirchen und Kapellen, werden auf den Altären aufgestellt und angebetet; wie sollte er dem Gedanken sich entziehen können, daß er diese Gottesbilder nicht nur zimmert und malt, sondern daß er ihnen auch seinen Geist einhaucht, daß er in der Gruppierung dieser Gestalten, in der Darstellung dieser Handlungen einen Sinn selbst ihnen geben muß, wenn anders sein eigener Geist diese Darstellung beseelen muß, wie sehr immer der Auftraggeber ihn bestimmen mag? Und wenn es nicht anders zugehen konnte, als daß der große Künstler, selbst ohne ausdrückliche Absicht, den Geist der Kunst selbständig walten lassen mußte an diesen Kultusbildern, so wird der weitere Gedanke weniger befremdlich erscheinen, daß der Geist der Kunst in seiner systematischen Selbständigkeit diesem ganzen Kultus, diesem ganzen Glauben gegenüber sich regen, daß er als Humor sich betätigen müsse.

Ist doch aller Fortschritt in der Kunst im letzten Grunde durch dieses Walten des Humors allein verständlich. Warum kämpft man gegen die byzantinische Madonna auf dem Goldgrunde, und warum gibt man der Madonna den Hintergrund der Florentiner Landschaft? Spielt der Humor nicht etwa hier mit der Geburt Jesu in Nazareth? Oder wäre er etwa in Florenz geboren? Wenn er doch so gemalt wird, so soll eben der Gedanke ausgesprochen werden, er sei auch in Florenz geboren, und er solle überall nur so gelten, wie er allda geboren werde. Man nennt das weltgeschichtlichen Protestantismus. Die Kunst ist nun nicht geschichtsphilosophische Deutung des Kirchenglaubens; sie nennt sich auch nicht Humor, aber sie erzeugt sich als Humor.

Nehmen wir ein anderes Beispiel, das weniger im Zentrum der herrschenden Religiosität steht. Von *Lionardo* abgesehen, gibt es vielleicht keinen größern Künstler als *Giotto*. Er war gewiß im höchsten Sinne ein religiöser Maler. Alles Menschliche und dramatisch Große in der Leidensgeschichte hat er mit der tiefsten Kraft veranschaulicht. Sein *Judas kuß* wiegt ein ganzes jüngstes Gericht auf; und wie hat er die Vorgeschichte mit einer Innigkeit behandelt, die Vertreibung *Joachims* und die Situation des heiligen *Joseph*. Aber zum mindesten gut erfunden ist doch die beglaubigte Anekdote, daß er auf die Frage, warum die Maler den heiligen *Joseph* stets mit trübseliger Miene abbilden, geantwortet habe: „Bei seinem Verhältnis zu dem Kinde kann ich das nur natürlich finden.“ Indessen hier handelt es sich noch um das Inventar des Glaubens.

Freier steht man doch wohl seinem größten Werk gegenüber, der Verherrlichung des *Franz von Assisi*. Wie ergreifend hat er hier das Ideal der Armut geschildert. Ein moderner Mensch freilich kann schon irre werden an der platten Gläubigkeit an diese Sendung, wenn er sieht, wie *Giotto* den heiligen *Franz* von dem wunderbaren Palaste träumen läßt, der ihm im Himmel aufgerichtet ist. Im nächsten Bilde wirft er dann seine reichen Gewänder von sich, und gibt sie den Armen. Sollte einem Manne, wie *Giotto*, gar keine Ahnung von dem innerlichen Widerspruche aufgegangen sein, der darin liegt, daß man die Armut wählt, weil einem der Reichtum und die Ehren im Himmel verheißen sind? Wenn gedanklich der Widerspruch ausgleichbar wird, so macht ihn doch das herrliche Bild klaffend.

Wie steht es aber, wenn ein vorhandenes Gedicht *Giottos* gegen die Armut vom Standpunkte der Kultur aus seine Einwendungen erhebt? „Unfreiwillige Armut führt sicher zu allen erdenklichen Vergehen, Sünden und Lastern; und freiwillige Armut — wie selten wird sie gehalten! Aber auch wenn sie es wird, fördert sie nicht Kenntnisse, Tugenden und gute Sitten. Schimpflich scheint es mir, das Tugend zu nennen, was das Gute hindert, und übel muß der Erfolg sein, wo man einen tierischen Zu-

stand für höher hält als die Tugend, die zu Wohlsein und Einsicht führt. Wohl wirst Du mir einwerfen, daß unser Herr die Armut empfiehlt. Aber verstehe ihn recht . . . mit seiner Nichtachtung des Besitzes warnt er uns vor dem Geiz; wir aber sehen die Lobredner der Armut am wenigsten sie hegen. Habgierig sind sie und Heuchler dazu.“ Wie stimmt diese Kulturgesinnung und aus ihr heraus dieses Urteil über die Armut mit seiner Verherrlichung des heiligen Franz?

Die Bilder in der *Croce* zu Florenz machen es vielleicht noch deutlicher als die in der *Arena* zu Padua, wie die in der *Oberkirche* zu Assisi, daß es der Humor ist, der sich in Giotto dieser ganzen sozialen Bewegung mit allen den Kräften, die sie ins Leben gerufen hat, bemächtigte. Es ist eine neue und eigene Art von Gläubigkeit, mit welcher diese Mönche das Hinscheiden ihres Heiligen abwarten, und in seine Leiden und seine Wunden mit ihren verhärteten Blicken sich einbohren, wie in der Frömmigkeit, mit der die Wunden Christi beweint werden. Wenn man es schroff ausdrücken dürfte, möchte man meinen, es sei ein neues anatomisches Problem für die mimische Darstellung des Gesichtes hier erwacht. Überdies verrät es sich auch an den *Frauengestalten*, daß nicht allein der fromme Glaube hier den Vorwurf bildet. Diese Frauen haben einen andern Ausdruck als die *Fra Angelicos*. Schon der gigantische Körperbau, wengleich durch die mächtige Gewandung noch nicht zu freier Enthüllung gekommen, läßt es wohl erkennen, daß es sich für den Künstler noch um etwas Anderes handelt als um den Mittelpunkt des Heiligen; daß die Menschen selbst, welche seinen Umkreis bilden, ein eigenes Interesse beanspruchen und behaupten.

Ganz besonders deutlich sieht man dies bei dem *Tanz der Salome*. Die zwei urkräftigen Frauengestalten, welche, die eine mit verschränkten Armen, diesem grausen Spiel mit fröhlichem Lachen zuschauen, sie sind nicht bloß Gestalten vom Dorfe etwa, in urwüchsiger Schönheit; wie sie selbst sich über dieses Spiel ihre Gedanken machen, ihren Spott darüber ergehen lassen, so beweisen sie zugleich vielleicht, daß es in Giottos Art war, wengleich er sie nicht immer

ausführt, seinen Bildern einen Zuschauer hinzuzudenken, der wie außerhalb des Bildes, der über dem Bilde und seiner Geschichte steht. In Giotto wird die Kunst selbständig; sie hört auf, bloße Kirchenkunst zu sein, bloße Bildnerin des Kultus. Der Mensch wird zum Mittelpunkt. Daher erwächst der Mensch bei ihm zu Prometheischem Maß.

20. Das Dante-Problem.

Man kann Giotto nicht das Herz prüfen, ohne seinen Freund Dante zu befragen. Er ist das Herz der Frührenaissance, und er ist es für die ganze Renaissance neben Platon geblieben: er ist das Herz Italiens geworden und geblieben. Er hat seinem Vaterlande nicht nur die Sprache geprägt, und ein geistiges Nationalgedicht, eine neue Art von Epos, ihm gegeben; er hat ihm auch die Liebe zum Vaterlande im Geiste der Renaissance legalisiert in der Idee des Staates. Er steht an der Grenzscheide der Weltalter; er feiert das Mittelalter, indem er es vollendet und zu Ende führt. Die beherrschende Idee des Mittelalters ist die christliche Glaubenslehre; sie will der Schwerpunkt des mittelalterlichen Menschentums sein; sie muß daher den Staat bekämpfen, sofern er der einzige Mittelpunkt sein will und sein muß. Dante gehört dieser Welt des Glaubens an. Seine Philosophie ist die Philosophie des Christentums, die Lehre von der Substanz der Trinität. Aber in diesen Gedanken ist er nur empfangend; sie bilden seine Voraussetzung. Ist diese religiöse Voraussetzung aber etwa in erschöpfender Weise die sittliche Vorbedingung seines Schaffens als Dichter?

Das ist der moderne Geist in Dante: daß seine religiöse Anhänglichkeit und Abhängigkeit sich nicht deckt mit seiner ethischen Überzeugung. Sein zentrales Problem ist sein Vaterland. Er ist nicht mehr nur Theologe, sondern vielmehr Politiker. Daher wird er zum Ethiker der modernen Welt. Er lehrt den großen neuen Gedanken, daß die Sittlichkeit nicht restlos aufgeht in der Religion, sondern daß ihr eminentes Problem der Staat ist. Ginge die Sittlich-

keit in der Religion auf, so ginge auch der Staat in der Religion auf. Das ist die Herzkrankheit des Mittelalters. Dante vernichtet das Mittelalter in diesem seinem Archimedischen Punkte.

Damit aber stellt sich Dante vor eine große Antinomie. Die Resorption des Staates durch die Religion, das bedeutet der Begriff des Papstes und der Papstkirche des Mittelalters. Die Autonomie des Staates fordert daher die Feindschaft gegen das Papsttum. Aber das Papsttum ist die Kirche, und die Kirche ist die Verfassung der Glaubenslehre. Muß nun Dante auch das Christentum bekämpfen, weil er das Papsttum bekämpfen muß?

Vor dieser Konsequenz mußte ihm bange werden. Ihr gänzlich auszuweichen, wurde selbst seiner Dialektik kaum möglich. Die Identität war zu eng in der Glaubenslehre verfestigt. Indessen ist er nicht etwa nur der personifizierte Weltgeist; er ist auch ein Kind seiner Zeit, und gerade weil er auch eine providentielle Mission vertritt, so durfte er dieser mit Einseitigkeit obliegen. Er durfte sich auf die Bekämpfung des Papsttums beschränken, um seinen politischen Grundgedanken nicht von vornherein unwirksam zu machen. So stellt er den Papst und das Vaterland in Widerspruch, die Papstkirche und den Staat; aber nicht die Papstkirche und die Religion, geschweige die Religion und den Staat. Der Staat ist die neue souveräne Sittlichkeit; sie kann und soll auch die Religion, sofern sie Sittlichkeit ist, in sich aufnehmen. In der Papstkirche dagegen deckt sich die Religion nicht mit der Sittlichkeit. Daher ist der Papst zu bestreiten, nicht aber die Religion, das Christentum.

So kann es verständlich werden, daß Dante, ohnehin unter der Macht seines Glaubens stehend, und aus dem innerlichen Gefühl des latenten logischen Widerstreits nur um so dringlicher dazu angetrieben, eine Glorifizierung des christlichen Dogmas vollbringt, wie es mit einem solchen Zauber der Phantasie noch niemals verherrlicht worden war. Dennoch war ihm dies nicht die Hauptsache, sondern nur das Mittel, seiner neuen Idee den Sieg, oder auch nur den Durchbruch zu erringen, Je unzweifelhafter er die Glaubenslehre der Kirche verherrlicht,

desto wirksamer kann er den Papst und in ihm die Papstkirche, die Kirche, als Staat, bekämpfen. Es gibt nur einen Staat, der ist das Vaterland. Daher kann es nicht nur eine Sittlichkeit geben, nämlich die Religion, sondern sofern diese auch als Sittlichkeit in Geltung bleibt, gibt es mindestens noch eine zweite. So wird das Wort der Scholastik von der z w i e f a c h e n W a h r h e i t im tiefen Sinne noch das Lösungswort der modernen Welt: es gibt eine z w i e f a c h e S i t t l i c h k e i t, die des Staates neben der Religion.

Mit diesem gewaltigen Zwiespalt in seinem Kulturgeiste tritt Dante an sein großes Lehrgedicht heran. Schwer genug ist schon der Anstoß, der in diesem Worte ausgesprochen ist: das Gedicht eines Weltalters ein L e h r g e d i c h t, und ein Lehrgedicht über die Glaubenslehre.

Kann es einen größeren Gegensatz zu einem Weltgedicht geben? Es hat noch niemals ein Gedicht gegeben, das nicht von der Liebe inspiriert worden wäre, freilich von der universellen Liebe, aber diese muß unbedingt die Geschlechtsliebe in sich bergen, in sich atmen lassen. Verträgt sich nun mit dieser latenten Liebe auch die Glaubenslehre? Man braucht nur diese Frage zu stellen, um unserer Entwicklung gemäß die Antwort zu fordern: Dante mußte zum Dichter des Humors werden, wenn er sein Gedicht auch nur in Angriff nehmen konnte.

Alle gedanklichen Konflikte, die ihm unausweichlich werden mußten, führten ihn auf diesen Weg zur Schönheit. Er geißelt sein Zeitalter, sein ganzes Vaterland; nicht nur einzelne Städte verfolgt er mit seinem vernichtenden Spotte; ganz Italien ist ihm un bordello. Das ist sein echter, prophetischer Patriotismus. Er schmeichelt nicht; er züchtigt und er mahnt. Er mahnt nicht als mittelalterlicher Bußprediger; er antiquiert den S a v o n a r o l a. Er ermahnt, er geißelt, er verdammt auf Grund der neuen Sittenlehre des vaterländischen Staates. Aber wie S h a k e s p e a r e sich der Hexen bedient, um M a c b e t h zu schrecken, oder den Geist des Vaters vor H a m l e t erscheinen läßt, um so viel umfassender und eingreifender operiert Dante mit der H ö l l e.

Von der Glaubenslehre der Kirche nimmt er vor allem ihr mystisches Strafsystem in Anspruch. Er braucht es, weil er die Bösen verdammen will, die sich am Vaterland ver-sündigen. Aber das Strafsystem der Kirche hat einen un-verbesserlichen Grundfehler. Wie es dem Glaubenssystem entspricht, welches mit der Erlösung die Verdammnis paart, mit dem ewigen Leben das ewige Verderben, so ist die eigent-liche Strafe eine definitive; das ewige Verderben ist ewige Höllenstrafe. Dante war ein Mensch, ein Sohn seiner Zeit; er war nicht ohne allen Anteil an ihren Schwächen und Fehlern. Als Dichter aber muß er, da er strafen und mahnen will, mit den ewigen Strafen verdammen: wie konnte er dies, als ein Mensch von natürlichem Mitleid, von natürlichem Mitgefühl für Freunde und Mitbürger, wenngleich sie gefallen, wenngleich sie zu strafen waren; mußte ihm nicht das Herz brechen, wenn ihn sein Thema zu dieser Höllenfahrt führte?

Der Humor allein konnte ihn retten, wenn er als natür-licher Mensch, wenn er, als wahrer Dichter, sich in diesem seinem Thema behaupten wollte. Wie bei den Malern des jüngsten Gerichts unaufhaltsam der Humor durchbricht, so illustriert auch Botticelli kongenial das Inferno Dantes. Nur einmal, wenn ich nicht irre, kommen die Tränen in diesem großen Gedichte zum Vorschein, nämlich in der wunderbaren Episode der Francesca da Rimini. Hier weint der Humor diese Tränen über die Unverbesserlichkeit dieses Straf- und dieses Glaubenssystems. Hier macht sich Dante nicht etwa lustig über diese der Liebe Gottes hohn-sprechende Strafmethode der Ewigkeit — das wäre Satyre — der Humor benetzt und verklärt, spricht selig das Andenken dieses Verdammten, der nach diesem Glaubenssystem ewiger Strafe verfallen ist: diese Tränen sichern ihm die Seligkeit.

Diese eine, große, die vielleicht innigste Stelle des ganzen Gedichtes macht es unverkennbar, daß Dante eben so sehr der Dichter des Humors, wie der des Erhabenen ist. Die Wehmut des Humors verklärt das Antlitz des Sünders in der Hölle. So ist es doch nicht allein der Papst, den er vor sein Forum zieht; es ist unvermeidlich, daß auch der Glaube in Anspruch genommen wird. Das Gedicht würde dabei in Widerspruch

geraten; aber der Humor hebt den Widerspruch auf. Für ihn gibt es keine Kirche mehr, selbst keine Religion; er hat seinen eigenen Olymp; nicht zwar eine eigene Sittlichkeit, aber eine von der Religion verschiedene, von ihr unabhängige Sittlichkeit. Er vermag es, dieser sich zu bemächtigen, und ihr ein neues, bisher nicht erstandenes Leben in dem Lande der Schönheit zu geben.

Die Freiheit Dantes gegenüber der Sittlichkeit der Kirche wird außer Zweifel gestellt durch die eine Tatsache in seinem Gedichte, daß ein Mörder, der dies für den Nutzen der Kirche und auf Geheiß des Papstes geworden ist, trotz der Absolution durch den Papst, der ewigen Höllenstrafe verfallen ist. Diesen Grundirrtum der Kirche, dieses frevelhafte Spiel mit der göttlichen Gerechtigkeit lernt Dante auf seiner Höllenfahrt erkennen. Wer der Kirche an diesem Punkte den Herzstoß zu versetzen vermag, der steht nicht mehr unentwegt in ihrem Banne.

Indessen die Antinomie erhebt sich ja bei Dante nicht allein von Seiten des Glaubens und der Kirche, sofern diese im Widerspruch stehen zu seiner Staatsidee. Diese allein ist ja nicht ausschließlich die Seele seines Gedichts. Seine Dichterliebe kann nicht allein auf die Natur des Menschen in seinem vaterländischen Staate sich dirigieren; sie stellt sich auch in der *Beatrice* dar. So gestaltet er seine Menschenliebe, seinen Eros: die Liebe zur *Beatrice* bringt das Wesen des Dichters zu seiner Läuterung, zu seiner Vollendung. Er selbst ist der Mensch, dessen Natur in ihren Irrungen und in ihrer Läuterung dargestellt wird.

Er ist aber nicht allein der Repräsentant der Menschennatur: *Beatrice* tritt ihm zur Seite; die Liebe zu ihr wird der Leitstern seines irdischen Weges, der ihn im Leben noch zur Vorschau des Jenseits emporhebt. *Beatrice* ist aber nicht mehr am Leben; sie gehört selbst dem Jenseit schon an. Und dennoch vertritt sie ebenso, wie der sündige Geliebte, die Natur des Menschen. Ist das nicht der Gipfel des Humors, daß diese *Beatrice*, die doch ein liebendes Weib ist, nicht allein die Hälfte des Menschen ist, sondern, wie sie dem Jenseit angehört, an die Seite der *Maria* tritt: *Beatrice*, die Ge-

nossin der Maria; das liebende Weib die Genossin der Mutter Gottes.

Was hilft der Universalerscheinung dieses Humors gegenüber die Unterscheidung des *uman* und des *divin amore*? Die Scheidewand ist niedergelegt. Beatrice hat jetzt die göttliche Liebe; was unterscheidet sie noch von der heiligen Jungfrau? Gegen diesen innerlichsten Widerspruch, der nichtsdestoweniger das Leitmotiv der ganzen *divina commedia* ist, treten alle die anderen Widersprüche, wie zahlreich und wie schwerwiegend sie an sich sind, dennoch wie Schatten zurück. Das ist der leitende Widerspruch dieses Gedichts? dieser Widerspruch ist die Harmonie des Gedichts. Ein solcher zentraler Leitgedanke wird als solcher in keinem wahrhaften Gedichte ausgesprochen; es ginge an solchem Ausspruch in Prosa unter. Aber je weniger der Dichter selbst darüber zum Ausdruck und zu klarem Bewußtsein kommen kann, desto tiefer spricht aus dieser harmonischen Dissonanz der Geist der Kunst. Er offenbart die *L i e b e* als die eigene Lebenskraft der Kunst.

So erkennen wir die eminente Bedeutung Dantes in der ästhetischen Grundkraft, die er an den Tag bringt. Es ist vollständig verkehrt, hierin eine Zweideutigkeit zu argwöhnen, eine Verschleierung der natürlichen Kraft der Liebe und eine Verdächtigung, die darin bestände, daß sie nur durch diese sogenannte göttliche Liebe, die keine Umarmung und keinen Kuß kennt, beglaubigt würde. Wer mit solchem Mißtrauen dieses ewige Gedicht liest, und deshalb es immer nur höchstens als einen Stoßseufzer des Mittelalters, abgesehen von seinen schönen Naturszenen und seiner bilderreichen Sprache, als ein echtes Gedicht anzuerkennen vermag, der ist zu seinem Verständnis nicht vorgedrungen; er ist ihm nicht gewachsen, weil er die universelle Liebe, die die geistige, wie allerdings auch die sinnliche ist, als die Grundkraft der Kunst, als das reine Gefühl nicht erkannt hat. Wenn dagegen diese das tiefste Problem der systematischen Ästhetik ist, mit dessen Darstellung die Grundlegung derselben sich erschöpft, so hat Dante mit seiner scheinbar zweideutigen Liebe das größte Verdienst um die Herbeiführung, um die Sicherung des reinen Gefühls.

Er lehrt nicht nur die Unterscheidungen der göttlichen und der menschlichen Liebe, sondern er lehrt zugleich ihre *Vereinigung*. Es ist nicht nur Maria allein, welche die göttliche, also die reine Liebe zu vertreten hätte; neben ihr steht jetzt Beatrice. Sie ist selig, mithin kann sie nicht nur etwa die menschliche, als die sündige Liebe, zu vertreten haben. Sie ist ebenbürtige Vertreterin der göttlichen Liebe geworden. So ist die Liebe auch nach unten universell geworden; die göttliche Liebe wird ergänzt durch die menschliche. Und wie die göttliche Liebe sonach nicht vollständig ist, ohne die menschliche, so erschöpft sie selbst auch die Reinheit der Liebe nicht; erst die menschliche Liebe vollendet diese Reinheit.

Am Gefühle ausgedrückt, stellt es sich nunmehr heraus, daß die *Religion*, sofern sie allein die Liebe der Maria kennt, dem menschlichen Gefühle keine vollkommene Befriedigung, keine vollkommene Beseligung zu geben vermag; *Beatrice* muß zur *Maria* hinzutreten. Die *Kunst* muß zur *Religion* hinzukommen. Die Kunst erst erschließt Tiefen des Gefühls, welche der Religion verschlossen bleiben. Alle die seligen Gestalten, mit denen sie für sich allein ihren Himmel bevölkert, vermögen nicht, als ursprüngliche und allein ergiebige Quellen des menschlichen Gefühls zu gelten. Das menschliche Gefühl ist nicht vorzugsweise das Gefühl des Endlichen und der Sehnsucht zum Unendlichen. Alle solche Richtung gibt dem Gefühle keine wahrhafte Reinheit; sie gibt ihm nur Abhängigkeit; Reinheit aber ist Ursprünglichkeit. Die Ursprünglichkeit, die Selbstständigkeit des reinen Gefühls besteht allein in der Eigenart des ästhetischen Gefühls. Die Kunst allein erhebt das Gefühl über das Gemeingefühl, welches der Mensch mit dem Tiere gemein hat.

Im Universum mag es richtig sein, daß Hunger und Liebe seine Triebkräfte seien; im Kunstwerk dagegen wird der Hunger ausgeschaltet. Das reine Gefühl der Kunst macht das Gefühl zum Menschengefühl; in ihm ersteht das Selbstgefühl. Das reine Gefühl bedeutet, daß der Mensch Mensch ist, und nicht nur Tier; und daß er nicht nur Mensch wird, indem er

sich seiner Menschheit schämt und entäußert, und an die Gottheit sie preisgibt oder ihr hingibt. Der Mensch wird im reinen Gefühle zum Selbst, und dieses Selbst kann ihm keine Erzeugung des Bewußtseins sonst verleihen, weder die Erkenntnis, noch auch die Sittlichkeit, geschweige die Religion. Dieses Selbst ist das reine Erzeugnis seines reinen Gefühls.

So dürfen wir die zentrale Bedeutung dieses Welt dichters, diesen Welt dichters würdigen. Er ist nicht zweideutig; er bleibt nicht befangen, weil er die menschliche und die göttliche Liebe unterscheidet; indem er Beatrice der Maria zugesellt, benimmt er der göttlichen Liebe ihre geglaubte Exklusivität.

Er befreit dadurch aber auch die menschliche Liebe von dem Verdachte der sinnlichen Sündigkeit; und er befreit sie nicht durch die Sittlichkeit, welche die Religion zu bekämpfen oder zu ergänzen hätte; er befreit sie durch das reine Gefühl seiner Kunstschöpfung, durch die Reinheit seines Werkes, welche selbst auf der Reinheit beruht, in der er die Vorbedingungen der Kunst, in Erkenntnis und Sittlichkeit, zu einer grandiosen Vereinigung gebracht hat. Dieser Universalismus seiner Vorbedingungen entspricht der Macht in der Reinheit seines reinen Gefühls.

So steht uns Dante am Eingang der neuen Zeit auch in dem Sinne, daß erst mit ihm die Ästhetik als ein Problem auftauchen konnte. So wenig die Liebe und die Sittlichkeit jetzt allein bei Gott liegt, so wenig kann auch das Schöne nur in ihm jetzt mehr seine Quelle behalten. Die Säkularisierung des Gefühls ist nunmehr angebahnt; sie kann noch gehemmt und aufgehalten, sie kann aber nicht mehr verdrängt und zurückgenommen werden. So führt ein gerader Weg von Dante zu Shakespeare. Zu ihm muß die Richtung hinlenken; denn den Humor haben wir als die ästhetische Grundkraft Dantes erkannt. Wer ihn nicht überall durchschimmern sieht, dem könnte freilich aller Glanz des Paradieses nicht nur langweilig werden, sondern er könnte ihm als ein Kerzenlicht erscheinen, weil doch nun einmal die Himmelslichter nicht für ein sterbliches Auge passen. Dahin kann in

der Tat kein Vergil mehr führen; das bleibt richtig auch über die exklusive Verfassung des Kirchenglaubens hinaus. Nur wenn Beatrice nicht mehr nur die Selige, sondern schlechthin das menschliche Weib ist, nur wenn sie des Erhabenen entkleidet wird, und der Humor sie unter seine Fittige nimmt; nur wenn Maria nicht mehr allein unter der Glorie der Gottheit steht, wenn sie zur Beatrice herabgelassen wird; wenn nicht sie allein die Vertreterin der göttlichen Erhabenheit ist, sondern gleichsam zur Schwester der Beatrice wird; nur wenn dieser menschheitliche Humor, als ein neuer Nimbus, sich über sie ergießt, dann erst hört das Paradies auf, ein frommes Zionslied zu sein, dann wird es der Hölle homogen, und das Purgatorio macht dann einen kontinuierlichen Übergang.

Erst wenn der Humor als die Grundkraft in der Schönheit Dantes erkannt wird, wird seine Wahrhaftigkeit unzweifelhaft, und seine Reinheit erweist sich in Vollendung. Sieht man dagegen bei ihm ausschließlich oder vorwiegend das Erhabene, so kann man an ihm irre werden; so kommt man nicht zum sichern Verständnis seiner Einheitlichkeit; auch nicht zur eigentlichen Klarheit, über sein dichterisches Vermögen, nicht nur über seine Tendenz. Sein Vermögen, seine Kraft beruht auf seinem Humor.

Wir beschränken uns hier auf solche Beispiele des Humors, in denen dieser als ein das Schöne konstituierendes Moment nachgewiesen werden soll. Wir nehmen aber Abstand davon, solche Beispiele heranzuziehen, in denen solche spezifische Abwandlungen des Humors, welche innerhalb der Kunstarten besondere Kunstformen bilden, zum Ausdruck kommen. Daher muß Lawrence Sternes typischer Stil außer Betracht hier bleiben. Er vertritt eine eigene Form des Romans. Und auch auf den Humor bei Shakespeare können wir daher hier nicht Bezug nehmen; er betrifft den Typus der Komödie innerhalb des Dramas. Und da wir Shakespeare nicht antizipieren dürfen, so muß auch der Humor bei Mozart hier außer Betracht bleiben. Er begründet die große Oper des Humors.

21. Beethovens Humor.

Dagegen möchte hier noch, ohne daß nähere Vorwegnahmen nötig werden, auf ein Moment des Humors bei Beethoven hinzuweisen sein. Man fühlt, daß bei Mozart oftmals das Menuett gegen den ernstesten Satz des Adagio oder Andante abfällt. Wir werden später bei der Oper Mozarts zu erwägen haben, daß und warum er Motive von unmittelbar komischem Charakter von sich fernhält. Daher bleibt ihm das Menuett im Charakter des Tanzes. Der Tanz aber, wie er selbst eine Hingabe des Ausdrucks an die Gehbewegungen ist, entfernt sich dadurch mehr von dem Zentrum der Innerlichkeit. Beethoven dagegen emanzipiert sich von der Norm des Tanzes, und geht auf das Volkslied zurück.

Dieser Rekurs bildet einen markanten Einschnitt in seiner Entwicklung; er beginnt mit der Klaviersonate in c-dur, opus 53, verschärft sich in der appassionata, opus 57, und bleibt durchgängig so in allen Sonaten und Quartetten, und nicht minder in den Symphonien. Das Volkslied, wie der Gesang überhaupt dem Zentrum der Innerlichkeit näher liegt als der Tanz, bleibt immer ernst in seinem Grunde, auch da, wo es lustig sein will. Der Ernst der Klage oder der Sehnsucht, des frohen Dankes oder der Hoffnung klingt immer durch allen Frohsinn hindurch, hält ihn in einer feierlichen Schweben, und bewahrt die Lustigkeit vor Ausgelassenheit; während der Tanz, auch wo er gemessen und schwerfällig ist, seine Feierlichkeit nicht von jener innerlichen Begleitung, einem innerlichen Echo gleichsam, durchzittern läßt.

Daher vermeidet Beethoven, wie sehr er sonst den Tanzrhythmus für seine erhabene Musik zu verwenden weiß, ihn dennoch für den dritten Satz der Sonatenform, der den Übergang zu bilden hat von dem Adagio des zweiten Satzes zu dem Finale; und so verwandelt er das Menuett in das Scherzo, welches am meisten für seinen Stil charakteristisch sein dürfte. Im Erhabenen wetteifern Andere vor und nach ihm mit ihm; im Scherzo steht er allein. Und diese ihm eigene Form beschränkt sich keineswegs auf den

dritten Satz, der ihm meistens gewidmet ist, sondern sie erstreckt sich in seine ganze Kompositionsweise hinein. Dieser Typus des Scherzo bildet den Stil des Humors, der ihm sonach noch charakteristischer ist als der Stil seiner Erhabenheit.

Vielleicht ist das Scherzo der Neunten Symphonie von besonderer Monumentalität. Man darf heute nicht sagen, daß es von eindringlicher, unbezweifelbarer Eindeutigkeit ist; denn eine Größe hat den Mittelsatz als „vergnügliches Behagen“ mit ausdrücklicher Bezugnahme auf „wenig Witz und viel Behagen“ erklärt! Vielleicht damit es für den Übergang um so mehr geeignet sei von dem Adagio zu dem Schlußsatze mit dem Lied an die Freude. Dieses Urteil ist ein Musterbeispiel für das Recht der systematischen Ästhetik gegenüber der Kunstgeschichte, selbst wenn sie durch einen Künstler von großer Autorität gehandhabt wird.

Wäre dieses Trio von „derber Fröhlichkeit“, so würde der Humor in die Banalität vernichtet. Wenn dagegen der Humor als ein Moment des Schönen behauptet werden muß, so ist wenigstens der Versuch aufrechtzuhalten, den an sich notwendigen Humor in diesem Beispiel finden zu dürfen. Denn es möchte kein anderes Beispiel zulässig sein, wenn dieses hinfällig würde.

Zunächst könnte man in diesem Scherzo vielmehr den Eindruck des Erhabenen gewahren; so gewaltig ist die Arbeit, die an diesen Taktteilchen vollführt wird. Wir lassen uns aber von dieser Allgewalt selbst nicht beirren; wir trennen nicht so schematisch die beiden Momente des Schönen von einander, die vielmehr als Momente immer zu einander hinstreben müssen. Und so ergreift uns, auch abgesehen von der Weisung, die im Tempo liegt, in dieser Kleinarbeit des in ein Taktteilchen zerschlagenen Motivs, in diesem Spiel mit den Motivmolekülen, in dieser Absage an die breite Ausgestaltung, an die expektorative Aussingung eines melodischen Aufbaus, es ergreift uns in diesem Gegensatz zu der Arbeitsweise des Erhabenen die Eigenart des Humors.

Von durchschlagender Bedeutung erscheint hier das *T r i o*. Es ist überhaupt lehrreich für einen Charakterzug bei

Beethoven. Vielleicht ist niemals vor ihm das, was man *Natur* in der Kunst und für die Kunst nennt, in der Musik zu einem so ergreifenden, und so unmittelbar vernehmlichen Ausdruck gekommen, wie überhaupt bei Beethoven. Und von dieser Wirkung des Wienerwaldes auf sein Gemüt ist dieses Trio ein besonders rührendes Beispiel. Nicht ein Bauerntanz wird hier aufgeführt, sondern der ganze Wald ist in Bewegung; man fühlt sich in eine Sommerlandschaft versetzt, in der die Blumen erblühen, in der die Natur sich verjüngt. Und wie die Natur, die wahre Natur vor dem ästhetischen Gefühle es immer an sich hat, ihre Blumen sprießen nicht schlechthin in hellem Jubel auf, sondern sie erwecken immer im Frühling schon die Ahnung des Herbstes, das Blühen hat immer den Nebensinn des Welkens. Mehr als das Naturgesetz ist der ästhetische Natursinn an diesen Wandel der Jahreszeiten gebunden. Es ist der echte Natursinn des Beethovenschen Humors, der in diesem Trio sich ausprägt, wie es immer langsameren Schrittes wird, immer tiefsinniger, sehnsüchtiger, klagender, bis es in die tiefsten Seufzer der Beethovenschen Melodie ausklingt, um sodann, wie er es liebt, in den Beginn des Scherzo umzuschlagen.

So ist dieses Scherzo und seine Steigerung in diesem Trio ein wichtiges Beweisstück für die Bedeutung des Humors, als eines Moments im Schönen. Es grenzt so sehr in der Kontrapunktik seiner Arbeit an das Erhabene an, daß die Grenzen der beiden Momente in einander überzugehen scheinen könnten; so daß dieses Scherzo ebenso sehr für das Erhabene, wie für den Humor als Beweis gelten könnte. Dann freilich wäre es weder für das eine, noch für das andere ein Beweis. Aber es ist ein Beweis dafür, daß beide Momente nicht von einander abgetrennt schablonenhaft gedacht werden dürfen. Und es ist besonders wichtig, daß dieser Beweis in der absoluten Musik gelegen ist, nicht im Zusammenhange mit der Poesie. Denn sonst könnte man meinen, der Text der Poesie bringe diese Verbindung der beiden Momente durch seine Vieldeutigkeit hervor. Freilich wirft der gewaltige Text des Liedes an die Freude seine Lichter in das Vorwerk der Symphonie

herein, aber das symphonische Werk ist selbständig in seinem innern Gehalte, und wie es seine eigene souveräne Schönheit hat, so besteht diese in den beiden Momenten des Schönen, nicht in ihrer Nebenordnung, sondern in ihrer gegenseitigen Durchdringung und Wechselwirkung.

Das ist das Neue, das von diesem Scherzo besonders deutlich gelernt werden kann: daß die beiden Momente prinzipiell zusammengehören, daß die vollendete Schönheit des Kunstwerks nicht auf einem derselben unter Ausschluß des andern beruhen kann, sondern daß sie nur ein vorübergehendes Ausschlagen nach der einen oder der andern Seite zuläßt. Und wie es in keiner Kunst in keinem Zeitalter großer Kunst und bei keinem großen Künstler als ein prägnanter Faktor fehlen darf, so ist der Humor bei Beethoven besonders auch darin lehrreich, daß die Durchdringung mit dem Erhabenen, wie des Erhabenen mit dem Humor bei ihm zu einer Einheitlichkeit kommt, wie bei keinem Komponisten, wie vielleicht in dieser Evidenz bei keinem Künstler. Mozart bildet eine Nuancierung, die für sich betrachtet werden muß, weil sie ein anderes Problem bildet, so nahe verwandt es immerhin dem hier betrachteten zu sein scheint.

Diese gegenseitige Durchdringung der beiden Momente im Scherzo Beethovens steigert daher auch die Leistung eines jeden derselben, während, wenn sie nicht wirklich Durchdringung, Durchwirkung, wahrhafte Wechselwirkung wäre, eine gegenseitige Abschwächung die Folge sein müßte. Das Erhabene scheint unerreicht und unübertrefflich. Daher meint man, in ihm erschöpfe sich die Schönheit Beethovens, und so kann der Irrtum entstehen, seiner Höhe gegenüber sei das Scherzo eine Banalität.

Es wird so auch der andere Irrtum erklärbar, der in dieser späten Kunst Beethovens, sei es überhaupt Dekadenz, weil Formlosigkeit, sei es modernen Impressionismus sieht. Hier wird der Humor verkannt, weil seine Verwandtschaft mit dem Erhabenen nicht erkannt wird. Und diese Erkenntnis kann ausfallen, weil man nicht von der Forderung ausgeht, daß das Schöne sich durchaus nicht im Erhabenen erschöpft,

daß es ebenso sehr des Humors zu seiner Entfaltung bedarf. Es steht demnach so, daß man in jedem großen Kunstwerk den Humor fordern und daher auch suchen muß; nicht daß man überrascht und beirrt werden dürfte, wenn man den Eindruck eines Elements empfängt, welches vom Erhabenen absticht. Das Mißverständnis des späten Beethoven, welches noch verbreiteter ist, als es ausgesprochen wird, beruht im letzten Grunde auf der Nichtanerkennung des Humors, als eines Moments des Schönen.

Hier muß ich ein Opfer der Pietät darbringen. Ich bin mir bewußt, zu diesem Verständnis des Beethovenschen Geistes in frühen Jahren durch die letzten Quartette gereift zu sein, wie Joseph Joachim seinem Zeitalter sie vorgeführt, und dadurch im tiefsten Sinne der musikalische Lehrmeister der gebildeten Welt geworden ist. Ich kann es auch als ein Wort Hans von Bülow's, als das kompetenteste Zeugnis für diese meine Laienansicht anführen. Und nächst Joachim ist es sicherlich er, der als Lehrmeister des Beethovenschen Geistes mit Dankbarkeit genannt werden muß. Er aber hat es mir ausgesprochen: „Mit Joachim sich vergleichen, ist unmöglich, aber man muß ihm nachstreben, und das ist Alles, was ich kann“. Unter allen Großtaten Joachims, die sich wahrlich ebenso sehr auf das Haydn'sche Recitativ, auf das Mozart'sche Adagio, wie nicht minder auf die Fuge Bach's erstrecken, allen voran möchte doch seine Wiedergabe des Beethovenschen Scherzo stehen. Durch die rhythmische Klarheit, in der er dieses zur Gestaltung, gleichsam zur Ausstrahlung brachte, — denn wie ein Sonnenlicht brach es hervor, und breitete seinen Glanz aus, immer klarer werdend, und immer in strenger, ausgeprägter, gemessener und gehaltener Form, durch diese Exemplifikation des Grundgesetzes der Form da, wo der Schein entstand, daß die Form zerschlagen würde, — hat Joachim den klassischen Geist der Form gegenüber den Irrungen und Verirrungen des Zeitalters aufrechterhalten, und vielleicht auch eine Schule des Geschmacks begründet, welche den Geist der klassischen Form nicht gänzlich untergehen lassen wird. Am späten Beethoven nur konnte dieser Lehrerfolg erzielt werden, und daher nur am Typus des Humors.

22. Die religiöse und die soziale Kunst.

Es kann hier nun aber das Bedenken von neuem entstehen, ob nicht die Bedeutung des Humors doch wohl zu übergreifend, zu allgemein, wie nach dem berühmten Muster einer sogenannten Weltanschauung, gefaßt ist, nicht begrenzt genug als ein ästhetisches Moment. Indessen entspringt dieses Bedenken doch immer nur dem Mißverständnis über das Verhältnis der Kunst zu Sittlichkeit und Religion, über das Verhältnis des reinen Gefühls zu seinen methodischen Vorbedingungen. Hört aber etwa Beethoven auf, ein absoluter Künstler zu sein, verliert er etwa den Charakter des Genies durch die Anerkennung der Tatsache, daß er für Platon und für Kant ein innerliches Verständnis gehabt, und daß er der Religion und Kirche gegenüber eine freie Selbständigkeit der sittlichen Kulturgesinnung errungen und behauptet hat?

Was der Antike unbedingt zugestanden wird, als Kulturkraft der Kunst dort begriffen und anerkannt wird, das muß allgemach auch für das christliche Weltalter rückhaltlos eingesehen und zugestanden werden. Hier aber stößt dieser natürliche Sachverhalt immer auf das dogmatische Vorurteil, und nicht zuletzt auch auf die mehr spekulierende als naive Befangenheit. Denn die Gedanken und die Typen der christlichen Religiosität sollen sich allenfalls innerhalb der christlichen Dogmatik selbst frei entwickeln dürfen. Es fehlt auch nicht an der freieren historischen Einsicht, daß man diese religiöse Entwicklung ebenso auf das Recht und den Staat sich fortpflanzen läßt, wie man sogar auch von dorthier eine religiöse Rückwirkung herleitet. So weit geht unbefangen die Ausdehnung, die man für die religiöse Entwicklung zugesteht. Die Kunst dagegen soll nur Einwirkungen zu empfangen haben; nur in diesem rezeptiven Sinne wird sie als religiöse Kunst aufgefaßt und anerkannt. Dabei geht die wahrhafte Selbständigkeit und auch die Eigenart der Kunst zu Grunde.

Denn wenn anders die Stoffe und die Methoden der Naturerkenntnis und der sittlichen Erkenntnis in die neue Methode des reinen Gefühls eingehen müssen, um kraft der-

selben ein neues Gebild zu erzeugen, so muß dieses neue Gebild den resorbierten Stoffinhalten homogen sein. Diese Homogenität erstreckt sich aber auch auf die Methoden. Die neue Methode der Kunstschöpfung muß daher auch für die Vorbedingung der sittlichen Methode eine *Neubildung* zu bedeuten haben; sie kann nicht nur als eine sklavische rezeptive Aufnahme und Nachahmung eines gegebenen religiösen Stoffes gedacht werden dürfen. Die *eigene Umformung* macht ebensosehr das *Erhabene*, wie auch den *Humor*, ästhetisch eigenartig.

So erkennen wir denn, daß erst die Auszeichnung des Humors, als eines gleichwertigen Moments, neben dem Erhabenen im Begriffe des Schönen, die Selbständigkeit und Eigenart der Kunst zu wahrhafter Durchführung bringt. Sie ist zunächst die Konsequenz unserer Grundansicht, daß die Sittlichkeit zwar Vorbedingung der Kunst sei, aber auch nur Vorbedingung, auch als Methode nur Vorbedingung. Überwunden muß daher, als ein widerästhetisches Vorurteil, der Gedanke werden, als ob die Kunst von der Religion, oder auch von der sozialen Sittlichkeit in *Recht und Sitte* ihre sittlichen Stoffe schlechterdings zu entnehmen, und in der dort vorhandenen Form zu verarbeiten hätte. Worin könnte diese Verarbeitung bestehen, wenn sie doch auf einer eigenen ästhetischen Methode beruhen muß? Diese hat zur Voraussetzung, daß nicht nur die Stoffe, wie in der Schülerarbeit, aus Prosa in Poesie übertragen werden, sondern daß die künstlerische Methode zwar die ethische Methode ebenso unverletzt läßt, wie bei der Natur die Methode der Erkenntnis, daß diese Unverletzlichkeit der sittlichen Methode aber nur auf die reine Ethik selbst bezogen werden darf, nicht etwa aber auf diejenigen Anwendungen, die selbst der Kontrolle der reinen Ethik unterliegen. Und hier gerade macht die Kunst ihre Reinheit auch für das sittliche Gebiet schutzreich.

Wiederum sei hier darauf hingewiesen, daß der Streit über das Verhältnis der Kunst zur Religion und Moral nur systematisch seine Aufklärung und Erledigung finden kann.

Wenn es unbedingt richtig ist, daß die Kunst von der Religion und von der konservativen ebenso, wie von der veränderlichen sozialen Sittlichkeit unabhängig schaffen muß, während es ebenso richtig bleiben muß, daß die reine methodische Ethik für die Kunst ebenso unverbrüchlich bleiben muß, wie andererseits die reine Logik und die methodische Naturerkenntnis, so muß doch die Frage entstehen, wie diese beiden Bedingungen zur Vereinbarung kommen können. Die Selbständigkeit des Humors erst bringt diese Frage zur klaren Lösung.

Der Humor wird nunmehr als die neue ästhetische Methode erkennbar, welche den Vorbedingungen der beiden Methoden gegenüber die Neuheit der ästhetischen Methode bewirkt. Wir betrachten es hier zunächst immer nur am Sittlichen. Wir werden später sehen, wie die Poesie ihre lyrische Quelle, die doch vielleicht ihre tiefste und zentralste sein möchte, in dieser Umschaffung der sittlichen Methode ausgräbt und ausbaut. Keineswegs vollzieht sich damit eine Korrektur der reinen Ethik, und erschafft sich eine neue reine Sittlichkeit — das ist blöde Verirrung und Vermessenheit der philosophischen Unbildung — aber es erschafft sich allerdings eine neue Kulturgestalt des sittlichen Gedankens durch die Methode des reinen Gefühls.

Das reine Gefühl verändert den reinen Willen nicht, der vielmehr seine Voraussetzung bleibt; aber das reine Gefühl verändert das sittliche Gefühl, welches sich keineswegs immer deckt mit dem reinen Willen. Das sittliche Gefühl hängt sich an die Kulturformen der Religion und der öffentlichen Sittlichkeit, die nicht mit der reinen Sittlichkeit identisch sind. Daher sind jene sittlichen Gefühle nicht identisch mit den reinen Willensgefühlen. Das reine Kunstgefühl erst bringt Reinheit und Klarheit über jene sogenannten sittlichen Gefühle. So bewährt sich die methodische Analogie der Reinheit an dem reinen Gefühle mit dem reinen Willen.

Und der Humor ist es, dem hier der Vorzug vor dem Erhabenen zuerkannt werden muß. Sieht man dagegen die Verwandtschaft zwischen Kunst und Sittlichkeit nur als Verwandtschaft an, ohne die Einsicht in das Verhältnis der Methoden, so bleibt die Selbständigkeit

der Kunst unklar und unsicher. Es bleibt dann eben doch die stoffliche Abhängigkeit von Religion und öffentlicher Moral unangefochten, und es wird noch als ein Vorzug der Kunst ausgegeben, daß sie dieser Teilnahme an den Segensstoffen der Kirche und des Staates würdig sei. So wird ihr Wert darein gesetzt, der Abhängigkeit würdig zu sein. Sie kann das Erhabene darstellen. Deswegen kann sie auch erhaben darstellen. So wird ihre eigene Erhabenheit von dem Erhabenen, welches sie aufzunehmen vermöge, ihr mitgeteilt. Sie selbst kann sich das Erhabene nicht erzeugen. So wird die Eigenart des Schönen nicht zur Klarheit gebracht, wenn dieses nur unter dem Momente des Erhabenen gedacht wird.

Der Humor dagegen ist auf sich selbst gestellt, und stellt von vornherein die Kunst auf sich selbst. Die Religion hat keinen Humor, und die Kirche erst recht nicht, und am allerwenigsten hat ihn der Staat und das öffentliche Recht. Was man Humor im Recht nennt, das dürfte doch vielmehr eher Satyre sein, oder aber eine unbewußte Lamentation über himmelschreiendes Unrecht.

Und der Humor in der öffentlichen Sitte? Es gehört eine starke Naivität und eine primitive Unreife des Kulturgefühls dazu, wenn man in der Starrheit und in dem Protzenthum der wirtschaftlichen Verhältnisse, welche das Fundament der öffentlichen Sitte bilden, Humor von Satyre, von Klage und Anklage nicht zu unterscheiden vermag. Man denkt da unwillkürlich an den Humor des Hofnarren, der aber auch vom Lachen in das Weinen umschlägt; und der überdies nur so lange möglich war, als der Sturm der Zeit noch nicht an den Thronen rüttelte, und ebenso wenig an den Feudalsitzen der vielen abgestuften Herren über Grund und Boden und über die Menschen, die das Anhängsel zur Scholle bilden. Auch hier hat die Kunst der Revolution vorgearbeitet, und zwar die Kunst des Humors, wie sie sich zur Komödie ausbildet.

23. Das Erhabene der Natur.

Und doch kommt die Bedeutung des Humors, soweit sie in der Analogie ihrer eigenen Methode zur Vorbedingung der

sittlichen Methode besteht, noch immer nicht zur höchsten Geltung. An der Natur erst läßt sich diese höchste Bedeutung des Humors zur Einsicht bringen. Wir gehen wieder von der Vorbedingung der Methode aus, um dieses große Problem, welches die Natur, als ästhetisches Problem bildet, in der rechten Weise anzufassen.

Die Natur darf nicht nur Objekt für die Kunst bleiben; die Kunst würde damit zum Konterfey. Es genügt auch nicht, daß alle Methoden der Naturerkenntnis zu voller unverletzter Anwendung im Kunstschaffen kommen; auch dabei bliebe sie Philisterkunst und frostige Technik. Die Methoden der Naturerkenntnis in aller ihrer Mannigfaltigkeit und trotz ihrer prinzipiellen Einheitlichkeit vermögen dennoch nicht ein Objekt der Natur zu derjenigen demonstrativen Objektivierung zu bringen, wie die Kunst dies fordern und für sich selbst herzustellen suchen muß. Der Sternenhimmel bleibt für die Astronomie bei aller seiner Pracht und Größe doch nur ein Ausschnitt aus dem System der Nebelsterne. Da gibt es keine eigentlichen Gegenstände, sondern nur die Andeutung von solchen. Was da Objekt zu sein scheint, ist vielmehr selbst ein unendliches System. Und nicht viel anders steht es in der sublunaren Welt. Die Lebewesen sind nur Fiktionen von Objekten; überall sind sie ebenso bodenständig, wie zugleich von dem Zentrum der Sonnenwärme bedingt.

Und sieht man von der Bedingung der Einzelheit für das Naturobjekt ab, und hält man sich an die großen Zusammenhänge, in denen ihre Einheit in einem höhern und nicht weniger bestimmten Sinne sich konstruiert, so fordert der systematische Begriff dieser Natureinheit eine systematische Unendlichkeit. Nirgend bietet sich da ein Halt und ein Stillstand; wie von einer zügellosen Phantasie wird man, nach oben, wie nach unten, von der Unendlichkeit der Systembildung fortgetrieben; nach oben in die Unendlichkeit der Nebelsternsysteme, und nach unten in die gleiche Unendlichkeit der Systeme der Molekularkräfte. Für die Naturerkenntnis wird die Natur nur auf einer isolierten Stufe der

Forschung sowohl zu einem Einzelobjekt, wie zu dem Inbegriff unendlicher Systeme.

In dieser Unendlichkeit des Naturbegriffs hat man die Analogie von Kunst und Natur angenommen, und daraufhin die Kunst vorzugsweise auf das Erhabene basiert. Diese Unendlichkeit der Natur erscheint in der Kunst als die erhabene Natur. So wird die Natur in ihrer Erhabenheit zum Objekt der Kunst.

Indessen liegt dabei eine Täuschung vor. Ist es denn wirklich Kunst, was die Natur zur erhabenen Erscheinung bringt? Gibt man nicht vielmehr der Natur selbst eine eigene Erhabenheit; und was bleibt dann für die Kunst übrig? Was hat sie für die Erhabenheit zu leisten, sofern die Natur ihr Objekt ist, und ihr reines Erzeugnis werden soll? Kann sie etwa die Unendlichkeit übertreffen, welche die naturwissenschaftliche Erkenntnis sowohl am Einzelobjekt, wie an den Natursystemen, zu erzeugen vermag? Und was hätte sie sonst an Erhabenheit zu leisten, wenn nicht an der Darstellung einer unendlichen Durchdringung der Objekte in ihren einheitlichen Zusammenhängen?

Es ist durchaus Illusion, wenn das Erhabene der Natur als ein Erzeugnis der Kunst erscheint. Diese Illusion ist zu deutlicher Auflösung schon dadurch gekommen, daß Kant zu der Konsequenz geschritten ist, das Erhabene der Natur vielmehr in die Sittlichkeit zu verlegen. Damit wurde es freilich der Ästhetik entzogen, sofern diese Selbständigkeit in der Kunst zu gewinnen hat. Nach diesem salto mortale aber haben nur die beiden Bedingungen der Naturerkenntnis und der Sittlichkeit darüber miteinander zu streiten, welcher von beiden das Vorrecht an dem Erhabenen gebühre; die Kunst selbst aber hat kein Eigenrecht an ihm. Die Natur ist erhaben, wenn vielleicht auch nur unter dem Gesichtswinkel der Sittlichkeit; immerhin ist sie selbst es; nicht die Kunst erst macht sie dazu, schafft sie dazu um. Was die Kunst hierbei noch tun kann, verschwindet, als armselige Nachbildung, hinter den großen wissenschaftlichen Erzeugungen systematischer Unendlichkeit.

24. Der Impressionismus.

So wird der Widerstand der klaren, schlichten Kunst gegen dieses Zwielficht verständlich, in welches die Natur im Lichte der Erhabenheit gerückt wird. Das scheint Theaterlicht. So wird von hier aus vielleicht auch der Impressionismus verständlich, sofern er sich auf das Einzelne in der Naturerscheinung und auf den einzelnen Punkt in der Beleuchtung steift. Er will die unendlichen Systeme vermeiden, wenigstens insofern sie ihm von der sogenannten Naturerkenntnis im Naturobjekt dargeboten werden. Er will dieses sich selbst erzeugen. Das ist sein Recht und seine Aufgabe; das ist die eine seiner Vorbedingungen. Aber die Natur in ihrer Erhabenheit erkennt er hierbei als ein schweres Hemmnis.

So proklamiert er es als Vorurteil, daß die Natur an sich erhaben sei. Er darf sich dabei auf die nicht zuerst von Kant ausgesprochene Ansicht stützen, daß die Erhabenheit der Natur vielmehr eine Erfindung und eine Übertragung des sittlichen Geistes auf die Natur sei. Daher sucht er vom Zwange des Erhabenen, und damit von den Zwangsvorstellungen der kompakten unendlichen, unübersehbaren Zusammenhänge sich frei zu machen, um das Einzelne in seiner punktuellen Gestalt zu treffen. Da diese punktuelle Einzelheit aber nicht minder nur eine logische Funktion ist, als die unendlichen Zusammenhänge eine solche sind, so bedient er sich des unmittelbaren Lichtes, des Sonnenlichtes, nicht sowohl um jene punktuelle Einheit zu beleuchten, sondern sie zu erleuchten, um sie durch diese Belichtung zu erzeugen, an das Licht zu bringen.

Das ist der Unterschied zwischen Licht und Farbe. Die Farbe geht immer auf die Zusammenhänge der Dinge, wie der Bestandteile in jedem einzelnen Dinge. Das Licht dagegen, molekular wie es selbst ist in seiner Strahleneinheit, vollzieht immer eine Einheit, und erzeugt durch sich eine solche. Das Licht ist ja die Grundkraft, die Grundbewegung alles Seins. Wie alles Sein in Ein-

heiten seinen Ursprung hat, so erzeugt und vollzieht sich das Licht, die *Urbewegung des Seins*, in solchen Einheiten. Wie sehr diese Einheiten hinwiederum in unendlichen Systemen zusammenschießen, so bestehen sie selbst doch in unendlich kleinen Ursprüngen des Seins und der Bewegung.

So läßt sich von der Logik des Seins, als von der des unendlich kleinen Ursprungs aus, ein Verständnis gewinnen für eine Zeitrichtung der modernen Malerei, deren allgemeine geschichtliche Bedeutung außer allem Zweifel steht. Die Farbe wird nicht aufgegeben, aber der Vorzug des Lichtes vor ihr muß zum Versuch gebracht werden. Das möchte vielleicht der Sinn in jener zeitgenössischen Tendenz sein, den Sonnenstrahl gleichsam punktuell zu fassen, und in einer Einheit für das zu erzeugende Objekt zu objektivieren.

Das möchte auch der Sinn sein für die Wahl jenes mißverständlichen Ausdrucks der *Impression*, der ja gerade nach der entgegengesetzten Seite hin die Orientierung lenkt. Die *Impression* geht sonst von dem Objekt aus. Hier dagegen soll das Objekt nicht empfangen werden. Mehr als es von der Kunst überhaupt geschieht, wird hier gegen eine solche rezeptive Aufnahme des einwirkenden Objekts Stellung genommen. Das Objekt ist so wenig vorhanden, daß es nicht einmal schlechthin zum Problem gemacht wird; in einer punktuellen Einheit soll es erst begründet, von ihr aus konstruiert werden. Das ist das gerade Gegenteil von *Impression*; das ist erzeugendes Denken; und so hier erzeugendes Schaffen.

Was man unter dem Schlagwort des *Impressionismus* meint, ist viel mehr das Mißtrauen gegen das Ausgehen von der erhabenen Natur, weil diese durchaus nur in den unendlichen Zusammenhängen der Objekte ihr Wesen hat. Diese Zusammenhänge bilden den Anstoß; von ihnen will man sich freimachen. Das ist die *Pointe* in jenem Kampfwort. Der *Impressionismus* ist daher durchaus echter Idealismus; er will rein erzeugen und er bietet dazu die feinsten Mittel der Fiktion auf, die sich aber durch die tiefsten Begriffe der wissenschaftlichen Methodik bewähren läßt.

Auch die Geschichte der Technik bezeugt sich in der Geschichte der Malerei hinlänglich. Man weiß und man betont es, daß hiermit nicht etwa die Gegenwart einen nagelneuen Anfang gemacht hat, sondern daß die große Kunst aller Zeiten diesen Weg eröffnet und verfolgt hat. Es ist kein Zweifel, daß es sich nur um eine Einseitigkeit handeln kann, welche überall in aller Geschichte des Geistes hervortritt, wo ein Gedanke und eine Bestrebung von wahrhafter Geschichtlichkeit eingeführt und erneuert wird. Nicht das Schlagwort, das zweideutigste von allen Worten, darf hier entscheiden, sondern allein die Sache, der systematische, der geschichtliche Sinn der Sache. Und so möchten wir glauben, daß auch der ausschließliche Gesichtspunkt der erhabenen Natur, der Natur unter dem Gesichtspunkte der Erhabenheit diese Einseitigkeit der modernen Malerei nicht an letzter Stelle verständlich macht.

Die Natur soll an sich schön sein; schön aber nur, insofern sie erhaben ist. Denn wie wäre sie sonst schön? Das war es ja, was die Konsequenz erwirkt hat, nur das Sittliche mache die Natur schön, nämlich erhaben. Bei der Natur decken sich jene koordinierten Begriffe. Damit jedoch decken sie sich nicht nur, sondern sie werden identisch. Denn wenn an der Natur für die Schönheit nichts anderes übrigbleibt, als was in ihrer Erhabenheit liegt, so müßte dies für die Schönheit überhaupt gelten, also auch für die Schönheit der Kunst. Und damit wäre doch wohl die Absurdität offenbar. Die Kunst wäre also auch nur Kunst des Erhabenen, weil die Natur nur als erhabene Natur gefühlt werden kann. So kommt es wieder darauf hinaus, daß die Eigenart der Kunst dabei aufgehoben wird; denn der Quell der Erhabenheit liegt bei der Natur nur in der Sittlichkeit. Wenn aber auch die Kunst eigentlich nur Erhabenheit ist, so liegt auch ihre Eigenart nur in der Sittlichkeit.

So ist es daher immer mehr und immer deutlicher ersichtlich, daß der Humor dem Erhabenen zur Seite gestellt werden muß, damit sich das Schöne nicht schlechthin mit dem Erhabenen decken kann. Die Natur macht dies für die Kunst unverkennbar und eindringlich.

25. N a t u r u n d K u n s t.

Wenn nun aber der Humor auf die Natur bezogen wird, so wird dadurch nicht nur die resorbierende Identität des Schönen und des Erhabenen aufgehoben; es wird dadurch zugleich die Unterscheidung zwischen der ästhetischen Natur und der Kunst beseitigt. Diese bildet ein Hindernis für die Durchführung des reinen Gefühls. Die Kunst ist als Schaffen der Kunstwerke eine evidente reine Erzeugung; hier kommt es nur auf die methodische Begründung an. Die Natur dagegen ist ein Objekt für sich selbst, und obwohl sie unter dem Gesichtspunkte der Teleologie der Methodik der Erzeugung genähert wird, so liegt ja in der Teleologie selbst die schwere Gefahr der Objektivierung. Die Zwecke werden nicht hinlänglich erkannt als heuristische Prinzipien der Forschung, sondern sie werden als objektive Faktoren in den Naturobjekten selber angenommen.

Man weiß, daß für Goethe eine solche Objektivierung des Zwecks das bedenkliche Mittel war, sich mit der Kantischen Lehre zu befreunden. In der Kritik der Urteilskraft sah er die Naturteleologie mit der ästhetischen Teleologie methodisch verbunden, und es sagte ihm, bei seiner Art, die philosophische Orientierung nur so weit zu verfolgen, als sie ihm gleicherweise für sein Forschen und sein Dichten förderlich erschien, daher durchaus zu, das Kunstwerk als eine Art von Naturzweck und den Naturzweck als eine Art von Kunstwerk zu denken. Aus dem Gesichtspunkt des schaffenden Künstlers mochte diese Analogie immerhin ohne dogmatische Schädigung hingehen.

Aber hier macht sich eine Differenz zwischen dem Kunstschaffen und dem Kunsterleben bemerkbar. Für den Kunstgenuß stellt sich dann die Zweckmäßigkeit nur mit Rücksicht auf die verschiedenen Richtungen der Bewußtseinstätigkeit ein, und dabei bleibt es; das ästhetische Bewußtsein selbst aber wird darüber schlechthin zum Resultat, und gewinnt keine eigene neue Eigenart.

Die Natur darf nicht allein als Problem der Kunstschöpfung angesehen werden. Sie ist nun einmal ein Objekt schlechthin, und dies nicht allein für den erkennenden Geist, sondern nicht minder auch für das Gemüt. Wenn es nun erwogen ist, daß die Natur in dieser andern Beziehung nicht lediglich unter dem Gesichtspunkte des Erhabenen steht, so bringt es der Gesichtspunkt des Humors zur Einsicht, daß der ästhetische Charakter der Natur gar nicht erst von dem Schaffen des Künstlers herzuleiten sei; daß er dem reinen Gefühl überhaupt angehört, insofern dieses ebenso sehr den rezeptiven Genuß, wie das produktive Schaffen zu vertreten hat. Die Natur, als Inhalt des reinen Gefühls, als Gegenstand des reinen Bewußtseins, beruht nicht erst auf der Analogie, welche das Zweckprinzip der Natur, der schaffenden Natur, mit der Zweckmäßigkeit des Kunstwerks und mit der zwecksetzenden Tätigkeit des Künstlers hat, sondern diese Beziehung bildet sich unmittelbar für die dritte systematische Art des Bewußtseins. Die Kunst gibt davon nur den methodischen Beweis. Um es paradox auszudrücken: Würde das Bewußtsein sich nicht zur Kulturschöpfung der Kunst entwickeln, so würde das ästhetische Verhalten zur Natur dennoch als ein Rudiment anzunehmen sein. Es ist ein unmittelbares Bewußtsein zur Natur unter dem Gesichtspunkte der Schönheit unerläßlich, auch ohne Analogie mit Zwecktätigkeit und mit Zweckobjekten.

Jetzt können wir aber die Paradoxie umkehren. Da sich das ästhetische Bewußtsein zum Kunstschaffen ausgereift hat, so kann demgemäß auch die Zwischenstellung der schönen oder der erhabenen Natur zwischen die Erkenntnis und die Kunst beseitigt, und die schöne Natur schlechthin dem Bewußtsein der Kunst eingegliedert werden. Der Mensch ist nicht bei dem Rudiment der Bewunderung und des unmittelbaren Gefühls für die Schönheit oder Erhabenheit der Natur stehengeblieben; mithin kann es nicht zulässig und methodisch zweckmäßig erscheinen, Natur und Kunst unter dem ästhetischen Gesichtspunkte einander zu koordinieren; es muß vielmehr die klare Konsequenz ge-

zogen werden: In der ästhetischen Natur waltet das Bewußtsein der Kunst.

Nicht sittlich ist der Mensch, wenn er die Natur in ihrer Schönheit fühlt, sondern Künstler ist jeder Mensch, sofern dieses ästhetische Gefühl sich in ihm regt. Wir können auf diesen menschheitlichen Erweis der Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins durchaus nicht verzichten; wir können den moralischen Beweisgrund dafür nicht für unbedenklich halten. Das ästhetische Bewußtsein ist eine allgemeine Grundtätigkeit des menschlichen Bewußtseins; dies erweist nicht erst das reife Kulturfaktum der Kunst. Und wenn es den Anschein hat, als ob der mythische Mensch nur die Gottheit in den Sternen suche, so tut sich hier eine andere Möglichkeit auf: er entfaltet in diesem Aufblick die neue und eigene Richtung seines Bewußtseins, welche ihn auch auf anderen Wegen allmählich zur Kunst führt.

26. Die Natur und der Humor.

Auch hier stellt sich eine Kollision zwischen Kunst und Religion ein, und es eröffnet sich ein anderer Ausweg für die Schlichtung derselben. Es ist vielleicht nicht richtig, daß die Kunst von der Religion erst angeregt und angeleitet werde, von der Natur aus zum Unendlichen hinzustreben; vielleicht geht der Weg von der ästhetischen Richtung aus, und die Religion schließt sich dieser Wegrichtung ihrerseits an. So wird die Religion von dem Mythos ablenkbar, von dem sie ausgeht; ablenkbar überhaupt von diesem ganzen Naturausgang, den sie doch nicht weiter in methodischer Klarheit verfolgen kann; denn der Weg der Kultur führt vom Mythos zur Naturerkenntnis und Naturforschung; die Religion aber ist nicht Naturwissenschaft, und sie hat im Problem, wie im Objekt, nichts mit ihr gemein. Anders steht es mit der Kunst.

Wir erkennen sonach einen sehr wichtigen methodischen Vorteil in der Disposition der Natur, als eines unmittelbaren Vorwurfs der ästhetischen Richtung des Bewußtseins. Dieser Vorteil wird bekräftigt und befestigt, wenn wir nunmehr die Schönheit der Natur von der vorwiegenden Identität

mit dem Erhabenen losreißen, und unter das Moment des Humors einordnen. Das scheint paradox: die Natur ein Gegenstand des Humors! Beinahe könnte es frivol scheinen. Und doch entsteht diese Paradoxie nur unter dem Vorurteil einer falschen Objektivität des Schönen. Das Schöne besteht nur als ein Erzeugnis des reinen Gefühls; und als ein Moment dieses das Schöne erst erzeugenden Gefühls gilt uns der Humor. Nicht die Natur an sich soll und kann Humor haben; an sich kann sie auch nicht erhaben sein. Ebenso wie das reine Gefühl erst ihr Erhabenheit verleihen kann, ebenso braucht sie den Humor nicht in sich selbst zu enthalten, ohne daß das reine Gefühl ihn über sie erstrahlen ließe. Was aber das reine Gefühl über die Natur ergießt, das ist in ihr lebendig; und es ist ebenso richtig, daß es aus ihr herausstrahlt, wie es an ihr zur Erzeugung gebracht werden kann.

Diese methodische Einsicht von der erzeugenden Bedeutung des reinen Gefühls kann besonders dem Humor verdankt werden, insofern er nicht nur als ein Moment des Schönen, sondern als ein Moment des Naturschönen gewürdigt wird. So kann es zur Evidenz kommen, daß das Schöne keine andere Objektivität haben kann, als welche das reine Gefühl zu verbürgen vermag. Und wie das Schöne überhaupt zu solcher Klarheit seiner reinen Bedeutung kommt, so wird diese Einsicht durch das Schöne der Natur bestätigt. Die Natur ist nicht nur nicht erhaben, wodurch sie ja aufhören würde, schön zu sein, da sie doch dies dem Sittlichen nur zu verdanken hätte; die Natur ist an und für sich überhaupt nicht schön: das reine Gefühl erst bringt die Schönheit in sie hinein; und der Humor erst erweckt und erschließt die Schönheit der Natur. Humor aber kann die Natur wohl nicht selbst haben; Humor ist ein Moment des reinen Gefühls, und nur als solches ein Moment des Schönen. Wenn der Humor also der Erwecker des Schönen in der Natur ist, so ist es die Kunst, so ist es die zur Kunst ausreifende ästhetische Richtung des Bewußtseins, welche allein die schöne Natur hervorbringt und vertritt.

Und so ist es verkehrt, Natur und Kunst als zwei, wie immer verwandte, doch voneinander zu unterscheidende

Objekte des Bewußtseins hinzustellen. Es ist die Urkraft des reinen Gefühls, der die schöne Natur entspringt. Nicht die Sittlichkeit, oder etwa gar die Religion, läßt die schöne Natur erstehen. Nicht das Moment des Erhabenen erweckt die Erscheinung der Naturschönheit. Das andere Moment des Schönen, der Humor vielmehr gibt dem reinen Gefühle die Richtung auf die Erzeugung der schönen Natur. Und es ist nicht minder der Ausschlag nach der Vorbedingung der Sittlichkeit, von dem diese Richtung des reinen Gefühls herrührt; denn diesem Ausschlag entspricht der Humor mehr als das Erhabene, das vielmehr dem Ausschlag nach der Vorbedingung der Erkenntnis entspricht.

Methodisch ist die Paradoxie wohl erledigt. Indessen sind wir zu sehr gewöhnt, die Natur als erhaben vorzustellen, als daß es uns ganz unverfänglich scheinen sollte, sie vorzugsweise unter dem Humor zu fassen. Wir wissen schon, daß es sich nicht um absolute Trennung hierbei handelt, sondern nur um gradweise Abschätzung. Der Gesichtspunkt des Erhabenen bleibt freilich für die Natur bestehen; die Frage ist nur, auf welcher der beiden Vorbedingungen er basiert wird. Wenn das Hochgebirge uns erhaben scheint, so ist die Frage, ob dieses Gefühl aus der Verwandtschaft mit der Erhabenheit unserer moralischen Anlage uns entsteht, oder vielleicht in Gemäßheit der Vorbedingung der Erkenntnis. Die Verwechslung mit dem Angstgefühl des Schwindels vor einer steilen Höhe und einem jähem Abgrund, welche die Reinheit des ästhetischen Gefühls vernichtet, würde sicherer abgewehrt, wenn die Erhabenheit der Natur auf der Vorbedingung der Erkenntnis begründet werden könnte. Dies scheint aber gar nicht unzulässig.

Die hohen Berge gemahnen an die gewaltige Arbeit der Naturkräfte, welche in dieser Aufschichtung der Felsmassen Jahrtausende hindurch ihr Leben behauptet hat. Es ist nicht allein die Analogie der Arbeit und der Anstrengung, welche zwischen der Naturkraft und der Erkenntnis besteht; die Kontinuität in dieser Arbeit der Naturkräfte bildet ein besonderes Moment in dieser Analogie. Die Fortwälzung der erratischen Blöcke verbindet die Gegenwart mit der Urzeit,

und die kontinuierliche Bewegung der Gletscher macht die Kontinuität in diesem Leben der Natur evident. So wird nicht allein durch die gewaltige fortgesetzte Arbeit die Analogie der Erkenntnis geweckt, sondern auch die Urformen von *Zeit* und *Raum* erstehen vor dem Geiste, die *Urwelt* und die *Urzeit*. Es erscheint gar nicht paradox, daß das allgemeine Problem der Erkenntnis in seiner elementaren Urgestalt dem elementaren Menschegeist durch die erhabene Natur zu Gemüte geführt wird.

Ist denn aber etwa die Natur nur erhaben? Oder müßten uns die sanften Anhöhen durchaus auch erhaben erscheinen, und Fluß und Bach durchaus ebenso, wie das weite Meer, und das Gestein am Bache, wie der hohe Fels? Es ist keineswegs allein die Übermacht, die uns die Urkraft der Natur zur Vorstellung bringt, sondern ebenso ergreifend führt uns auch die schlichte Einfalt, die stille einförmige Ruhe einer Landschaft den Urstand alles Seins und Werdens der Natur vor die Seele. Die Blumen sind ebenso kräftige Zeugen für das unaufhörliche Walten der Natur, wie der Hochwald und wie der Urwald. Solche Landschaft pflegen wir schön zu nennen, als ob nicht auch die erhabene Natur schön wäre. Sie ist schön, weil sie das Moment des Humors ins Leben ruft, weil der Humor an ihr das reine Gefühl erzeugt. Und es ist der Ausschlag nach der Seite der Sittlichkeit, der hier erfolgt. Die Größe der Anstrengung und der geistigen Arbeit selbst tritt hier zurück gegen den Abschluß, den die Arbeit in der Ruhe und dem Frieden dieser Natur gefunden hat. Der Frieden bringt die Beseligung in das Bewußtsein, welche in den Humor ausklingt.

Und so bedarf es gar nicht mehr des ausdrücklichen Hinweises auf den Urstand der Natur, um den Humor, um die Schönheit aufrechtzuerhalten; in jeder kleinsten Naturform offenbart sich uns nunmehr dieses ewige Schaffen und Walten, und zugleich das Walten dieses Friedens, dieser Ruhe ob aller Bewegung, dieses Genügens und Gelingens in allem Ringen, in allem Kampf und aller Bewegung der Naturkräfte. Es gibt jetzt nichts Kleines mehr in der Natur für das reine Gefühl. Der Humor hat die Größe in allem

Kleinsten der Natur gesichert; denn es erscheint jetzt nicht mehr als ein Punkt in der rastlosen Bewegung, sondern der Punkt ist zum Ruhepunkt geworden; er hat einen Abschluß in sich gefunden, der nur dadurch noch bekräftigt wird, daß er als ein Ursprung für den neuen Anfang der Bewegung sich bestätigt.

So führt sich die *A n a l o g i e* zwischen *N a t u r* und *K u n s t* ebenso am Humor durch, wie am Erhabenen; der Vergleichungspunkt liegt in dem überwiegenden Ausschlag nach dem Sittlichen. Aber dieser Ausschlag bildet nur die Vorbedingung; die Eigenart des reinen Gefühls beruht auf der eigenen Richtung, welche diesen Ausschlag nur zur Vorbedingung hat. Wenn nun aber besser durch den Humor als durch das Erhabene festgestellt wird, daß die schöne Natur ein Erzeugnis des reinen Gefühls ist, hält man dies für eine größere Paradoxie, als wenn sie zu einer Fiktion der Sittlichkeit wird? Im letztern Falle grenzt, von aller systematischen Methodik abgesehen, die Deutung bedenklich an die Mythologie an, während die Klarstellung des ästhetischen Charakters für das Naturgefühl nicht nur ein systematischer Gewinn, sondern zugleich eine Förderung der kunstgeschichtlichen Einsicht ist.

27. Die Landschaft und das Porträt.

Die *L a n d s c h a f t* fehlt zwar der antiken Kunst nicht, aber sie ist doch unzweifelhaft ein charakteristisches Lebenszeichen der modernen Kunst. Wir haben schon beim Madonnenbild darauf Bezug genommen, daß der Goldgrund verdrängt wird durch den lokalen Hintergrund, daß das Porträt und das Gruppenbild belebt wird durch den Hintergrund der Landschaft. Das *P o r t r ä t* soll doch jetzt die Hauptsache sein, die als ein neues Problem auftritt, und alle Kraft wird darauf gerichtet, dem Porträt Seele und Geist einzuhauchen. Dennoch scheint es, als ob für die Belebung und Beseelung, in direkter Weise allein nicht hinlänglich gesorgt werden könne, als ob erst die Natur den rechten Gewinn bringen könne. Hier aber kann die Natur offenbar nicht als erhabene mitwirken, sondern

nur aus dem Gesichtspunkte des ruhigen Abschlusses, gleichsam eines engeren Rahmens. Diesen Abschluß bringt der Humor über das Seelenbild eines Menschen, und daher fordert er den Hintergrund der Landschaft. Und daher wird die Landschaft erklärlich als ein Gebild der neuern Malerei, wie als ein ästhetischer Vorwurf, als eine Entdeckung des modernen Bewußtseins überhaupt.

Wenn anders die moderne Kunst in einem Fortschritt der Subjektivierung besteht, wie der moderne Geist überhaupt, so wird es verständlich, daß auch die Natur diesem Problem der Subjektivierung unterzogen wird. So wird die Landschaft ein vornehmliches Problem der neuern Kunst. Sie bildet keinen Gegensatz mehr zur Porträtkunst; denn das Seelische ist nicht auf das Porträt zu beschränken. Und auch die Erweiterung des Seelischen zum ausgesprochen Geistigen ist nicht auf das Geschichtsbild zu beschränken; die Landschaft hat ebenso deutlich die Seele in sich, wie das Menschenbild. Und selbst der Geist, sofern er nur auf dem Grunde der Seele verbleibt, lebt klar und sicher auf dem Landschaftsbilde, auch wenn ihm nicht Menschen zur Staffage gegeben würden. Die Subjektivierung, welche in dem Naturbilde vollzogen wird, ist deshalb Idealisierung, Vollendung, weil in ihr die Reinheit des Gefühls zur evidentesten Erzeugung kommt. Und diese Reinheit vollbringt im Bilde der Natur der Humor.

Der Humor bestimmt es und erklärt es, daß man die ästhetische Bedeutung der Natur im Sittlichen begründen zu müssen glaubte. Im Humor erweist sich das Sittliche als Vorbedingung, aber freilich nur als Vorbedingung. Diese Einschränkung gewinnt nunmehr auch die positive Bedeutung, daß nicht nur die Sittlichkeit in die Natur hinein gedacht wird, sondern auch umgekehrt, die Natur in die Sittlichkeit, die Landschaft in das Porträt. So wird die Forderung, die wir oben stellten, durchgeführt: daß die beiden Methoden sich einander durchdringen müssen, und daß der jeweilige Ausschlag nach der einen der beiden Seiten diese gegenseitige Durchdringung nur befördert. Das Erhabene und der Humor sind gleich-

wertige Momente des Schönen. Das Schöne ist Einheit nur als reines Erzeugnis des reinen Gefühls. Beide Momente müssen daher bei der Erzeugung dieser Einheit in beständiger Mitwirkung bleiben. Jedes Moment bildet gleichsam ebenso nur ein Zeitmoment in dem Dasein des Schönen, wie zugleich eine Seite, als einen Gesichtspunkt in seiner Selbstdarstellung, ein räumliches Moment desselben. Das gilt ebenso von der Natur, wie von dem Kunstwerk; die Natur ist selbst nur das Kunstwerk des reinen Gefühls.

Das aber ist der Vorzug, den wir an dem Moment des Humors zu erkennen hatten: daß er die Natur für das reine Gefühl erobert, und diesen Besitz ihm sichert, während das Erhabene ihn an die Sittlichkeit preisgeben mußte.

Andererseits aber wird auch das Erhabene, als ein Moment des Schönen, vor dieser Gefahr der Nivellierung zum Sittlichen dadurch geschützt, daß es auch der Vorbedingung des Sittlichen entrückt, und derjenigen der Erkenntnis zugewiesen wird. Der intellektuelle Charakter, der dadurch dem Erhabenen aufgedrückt zu werden droht, besteht diese Gefahr, indem sich herausstellt, daß alle geistige Arbeit nur Vorbedingung ist für das reine Gefühl; daß sie aber, streng als Vorbedingung gedacht, nicht einmal da das ästhetische Gefühl abschwächt, wo sie nur als Analogie auftritt, wie angesichts der Urwerksarbeit der Naturkräfte. Alle Erhabenheit liegt im Geiste, auch für die Natur in der Analogie des Geistes. Alle nicht erhabene Schönheit ruht im Humor. Und aller Humor stammt aus der Relativität des Abschlusses der ewigen Arbeit, dessen Symbol der Friede ist.