



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

Sechstes Kapitel. Die Poesie als die Sprache der Künste

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

Sechstes Kapitel.

Die Poesie, als die Sprache der Künste.

1. Die Künste und ihre Einheit.

Bei unserer systematischen Begründung des ästhetischen Bewußtseins hatten wir uns auf das Faktum der Künste gestützt. Wir durften nur voraussetzen, daß es Künste in Mehrheit gibt. Dagegen ist der Gedanke, daß diesen Künsten eine Einheit der Kunst entspreche, schon eine Vorwegnahme der Ästhetik. Die Kunstwissenschaft ist keine einheitliche; sie zerfällt in die einzelnen Theorien der Künste. Die Zusammenfassung derselben in dem jetzt gebräuchlichen Ausdruck schließt schon die Forderung der Ästhetik ein. Die Ästhetik aber begründet erst damit positiv ihr Sonderrecht und ihre Sonderaufgabe, daß sie den Weg zu den einzelnen Künsten beschreitet und durchschreitet in der Richtung auf ihr eigentliches Ziel, welches die Einheit der Kunst bildet.

Man könnte denken, diese Einheit sei bisher schon, und zwar auf zwiefache Weise begründet: einmal durch das reine Gefühl, und sodann durch das Schöne. Das reine Gefühl bedeutet die reine Erzeugung in allen Künsten; mithin begründet diese Reinheit des Gefühls die Einheit der Kunst. Und das Schöne bedeutet die Objektivierung dieses reinen Gefühls für alle Künste; sie alle sind, was sie sind, als Erzeugungsweisen des Schönen. Mithin begründet auch die Einheit des Schönen die Einheit der Kunst. Diese Einheit wird auch durch die beiden Grundmomente des Schönen aufrechterhalten und durchgeführt: jedes Kunstwerk in jeder Kunstart muß diese Einheit in Vollzug setzen, wie sehr es, sei es in einzelnen seiner Teile, sei es selbst in seiner Gesamtrichtung mehr nach dem Moment des Erhabenen, oder mehr nach dem des Humors

sich wenden mag; die Einheit des Schönen bleibt von diesen Wendungen ungebrochen und unberührt.

Bisher aber waren uns sowohl die Künste, wie ihre Einheit nur zwei Voraussetzungen; die Künste eine solche der Kultur; ihre Einheit eine solche der Ästhetik. Jetzt stehen wir nun vor der Frage, diese Einheit zu vollziehen, nicht nur dem Begriffe der systematischen Ästhetik gemäß vorzusetzen, und auch nicht nur nach dem Begriffe des reinen Gefühls und nach dem des Schönen ihre Feststellung vorzubereiten. Der Weg der Künste soll auf das Ziel ihrer Einheit hin durchschritten werden.

Nun stellt sich aber sogleich ein nicht unwichtiges Bedenken ein. Wenn die Einheit der Kunst das vorgefaßte Ziel ist, so muß sie selbst doch den Weg durch die Künste hindurchführen; man wird doch nicht glauben wollen, dieses Ziel werde sich am Ende der Wanderung von selbst finden und herausstellen. Das Ziel muß das leitende Prinzip für die Entwicklung der Künste sein. Wie soll sich nun aber dieses Prinzip der Einheit finden, wie suchen lassen, wenn es nicht schon durch das reine Gefühl und durch das Schöne als begründet angenommen wird?

Das Bedenken betrifft sogar auch die Künste. Sie werden in ihrer Mehrheit als eine Tatsache der Kultur vorausgesetzt. Ist diese Tatsache selbst aber eindeutig bestimmt? Gehört die *Tanzkunst* auch zu dieser Mehrheit? Und auch die *Schauspielkunst*? Und auch die *Redekunst*? Es ist vielleicht nicht belanglos, daß ähnliche Fragen sich bezüglich der bildenden Künste nicht so schroff stellen lassen. Die *Gartenbaukunst* gehört unzweifelhaft zur Baukunst.

Hier könnte nur das *Kunstgewerbe* eine Schwierigkeit zu bilden scheinen. Dieser Schein beruht aber auf einem gar nicht unerheblichen Irrtum. Das Kunstgewerbe wird als Kunst in Frage gestellt, weil es auf den *Gebrauch* abzielt: als ob nicht auch die *Baukunst* auf den Gebrauch abzielte. Ist aber etwa der Gebrauch idealer, wenn er auf eine Kirche oder auf ein Wohnhaus sich bezieht, als wenn er nur ein Möbel in der Kirche oder in dem Wohn-

hause betrifft? Der Gebrauch entadelt den Kunstzweck nicht; er kann ihm nur Schwierigkeiten bereiten. Um so höher aber kann dadurch der ideale Wert des Kunstwerks steigen, wenn er diese Schwierigkeiten im Spiel der Kunst überwindet. So bildet bei den bildenden Künsten der Gebrauchszweck keine Scheidewand zwischen den reinen Künsten und dem Kunstgewerbe. Warum scheint ein solcher Unterschied bei den redenden Künsten zu bestehen?

Diese Frage führt uns schon der gesuchten Einheit der Kunst näher. Denn die Frage, welche gegen die Schauspielkunst und die Redekunst, sowie andererseits gegen die Tanzkunst sich erhebt, könnte darin ihren Grund haben, daß sie entweder Anhängsel derjenigen Kunst sind, welche wir als Einheitsgrund aller Künste zu begründen haben, oder wenigstens Anhängsel einer Kunstart, welche zugleich in jener Einheit entspringt, und von ihr aus zu ihrer Spezialität sich entfaltet.

Erst wenn es gelingen kann, diese Einheit der Kunst zu ermitteln, und von ihr auszugehen, dann erst wird sich auch die logische Ordnung der Künste selbst in ihrer Mannigfaltigkeit so bestimmen lassen, wie dies die systematische Ästhetik erfordert. Wir sind an die Unterscheidung der bildenden und der redenden Künste gewöhnt; aber schon die letztere Art ist nicht ohne Schwierigkeit, insofern sie die Musik der Poesie beigesellt. Ist Koordination allein und ausschließlich das hier leitende Prinzip der logischen Ordnung? Warum soll es aber unzulässig sein, eine Subordination für die Künste anzustreben?

Das Prinzip der Einheit unterstützt vielmehr die Ansicht, daß Unterordnung eine durchgeführtere Ordnung bedeutet als Nebenordnung. Denn die Einheit hat sich nicht nur einmal, am Anfange aller Ordnung zu bewähren; als echte Einheit muß sie ihre Kraft der Vereinigung stufenweise durchführen, durch das ganze Problem dieser Ordnung hindurch. Wenn daher die Einheit der Kunst, die wir finden wollen, die methodisch richtige ist, so muß sie die Einteilung der Künste auch in dem Sinne leiten, daß sie nicht allein der oberste Einteilungsgrund aller Künste ist, sondern zugleich auch

nach der Abteilung der Künste in die redenden und die bildenden für jede dieser Abteilungen zum neuen Einteilungsgrunde, und brauchbar wird für die Unterordnung der Klassen in jeder dieser Abteilungen.

Sollte nun etwa das Bedenken sich hier erheben, ob es nicht doch nur eine Forderung der logischen Technik sei, die wir bei dieser ganzen Frage der Ordnung und der Einheit geltend machen, der aber wohl nicht eigentlich eine sachliche Bedeutung für das ästhetische Problem beiwohne? So darf man aber überhaupt nicht fragen. Wenn eine logische Forderung nicht nur Spielerei ist, dann darf niemals ihr sachlicher Wert in Frage gestellt werden. Liegt er nicht unmittelbar am Tage, so kann er mit um so größerer Wichtigkeit noch an den Tag kommen. Hier aber muß es von vornherein einleuchten, daß die Frage der Ordnung eine Lebensfrage der systematischen Ästhetik sein muß. Denn für sie ist das zentrale Problem das reine Gefühl. Am reinen Gefühle müssen nun zwar alle Künste ihren gleichwertigen Anteil haben, und sonach könnte wiederum nur die Nebenordnung als der zulässige Einteilungsgrund erscheinen. Indessen beruht dieses reine Gefühl auf der Vorbedingung reiner Methoden. Diese *V o r b e d i n g u n g* könnte eine Abstufung für die Künste erforderlich machen, ohne deswegen ihre Ebenbürtigkeit in Zweifel zu stellen. Die Vorbedingung, sofern sie als der Grund der Abstufung angesehen wird, kann daher auch zu der gesuchten Einheit den Weg bahnen.

2. Die Idee des Menschen und die Sichtbarkeit.

Wir finden gewöhnlich kein Bedenken darin, daß wir in einem Bildwerk oder einem Bilde einen *M e n s c h e n* sehen. Indessen ist dies eine sehr starke Antizipation, ähnlich derjenigen, auf welche *Plato* hingewiesen hat, daß wir in Hölzern oder Steinen die *Gleichheit* zu sehen glauben. Die Gleichheit muß man erdenken, und in die Gesichtswahrnehmung der Hölzer und der Steine hineindenken. Die Gleichheit ist ein Begriff, eine *I d e e*.

Freilich ist eine Idee immerhin ein Prinzip; die Gleichheit ein Prinzip für das Problem, für die Erkenntnis der Größe. Ein solches Prinzip ist allerdings der Mensch nicht; ist er nun aber überhaupt und in keiner Hinsicht ein Prinzip? Zum mindesten ist er ja aber ein anatomischer Begriff. Außerdem aber ist er, als anthropologischer, auch ein ethnologischer Begriff, und in dieser Hinsicht entwickelt er sich zu einem Begriffe der Ethik, und auf Grund deren zu einem Begriffe des Rechts. Es entsteht also unter der Hand eine weit verzweigte Komplikation von Begriffen, die alle in dem Begriffe des Menschen ihre Vereinigung fordern, für welche alle der Begriff des Menschen vielleicht, wenngleich in andern Werte, ebenso zum Prinzip werden muß, wie der Begriff der Gleichheit für das Problem der Größe. Und nun soll man diesen komplizierten Begriff des Menschen unmittelbar in das *Porträt* eines Menschen, oder auch nur in das Idealbild eines solchen hineinsehen, vielmehr in dem Bilde unmittelbar diesen Begriff erblicken können?

Oder sollte das etwa eine übertriebene Forderung sein; sollte es nicht erforderlich sein, daß in dem Bilde eines Menschen dieser ganze komplizierte Begriff des Menschen zum Ausdruck kommen müßte, so daß wir ihn in dem Bilde nicht erblicken könnten, und nicht erblicken zu müssen glauben dürften? Welche Abbeviatur eines Menschen sollte dann aber das Bild darzustellen haben? Die Natur des Menschen könnte es nicht sein; es sei denn als die Einheit von Leib und Seele. Zum Leibe gehört die Seele, wie zur Seele der Leib. Zur Seele aber gehört ebenso die Physiognomie des sittlichen Individuums, unter Umständen auch ausdrücklich die des Rechtssubjektes, nicht allein die seines frommen Gemütes, wie andererseits zur Physiognomie der ethnologische Typus und die Einwirkung des sozialen Milieus gehört.

Und mit all dieser Komplikation ist der Mensch des Bildes noch gar nicht Problem geworden. Dieses neue Problem, der Mensch des reinen Gefühls, der schaffenden, wie der nach-*erlebenden Menschenliebe*, dieser Mensch der ästhetischen Liebe soll schlechthin in dem Porträt unmittelbar zum Inhalt und zum Gegenstand werden? Wenn in irgend

einer Hinsicht die Kontroverse zwischen dem Realismus und dem Nominalismus einen erträglichen Sinn hatte, so tritt er hier hervor. Das reine Gefühl erzeugt den Menschen, als die Natur des Menschen, mithin als den allgemeinen Menschen. Nichtsdestoweniger aber ist das reine Gefühl bedingt durch das einzelne Individuum, auf dessen Erzeugung es angewiesen ist. Geht nun der allgemeine Mensch, die Natur des Menschen in diesem Einzelmenschen restlos auf? Das reine Gefühl erfordert dies. Das Kunstwerk vollzieht in dieser Identität seine Vollendung.

Daß diese Identität das Gelingen des Kunstwerks ausmacht; daß sie keine Antinomie für das Kunstwerk bilden darf, keine unausgleichbare, das steht außer allem Zweifel. Die Frage ist nur: diese Identität, in der alle Antinomie zwischen der allgemeinen Idee und ihrer einzelnen Erscheinung ausgeglichen und erledigt ist, diese höchste Einheit, die überhaupt gedacht werden kann, soll im Bilde schlechthin sichtbar, nur sichtbar werden?

Wir kommen hier wieder auf den grundsätzlichen Irrtum Fiedlers. Stände es so, wie es nicht bloß in der gewöhnlichen Ansicht angenommen wird, sondern wie von methodischen Grundgedanken aus der genannte Denker es zu einer paradoxen Konsequenz hinausführt, daß die künstlerische Darstellung Sichtbarkeit sei, in Sichtbarkeit sich erschöpfe, dann würde sich auch das reine Gefühl in die Sichtbarkeit auflösen; dann hätte das reine Gefühl keine andere Aufgabe, als welche in der Sichtbarkeit ihr gestellt wird. Sofern nun aber unser Problem des reinen Gefühls richtig ist, sofern es die Eigenart des ästhetischen Bewußtseins begründet, hat es sich nun auch hier vor dem Problem des Menschen im Bilde zu bewähren. Das reine Gefühl muß die Schwierigkeit hinwegzuräumen fördern, welche zwischen der Idee des Menschen und dem Einzelwesen für das Bild des Menschen entsteht. Es ist nicht bloß nicht nötig, den komplizierten Begriff des Menschen in dem Porträt zu sehen; und es wäre keine Ausflucht, daß dies auch nicht möglich sei: die Forderung ist unzulässig, diese Einheit zu sehen. Die Sichtbarkeit allein kann dies jedoch nicht zu leisten haben.

Nur die Isolierung des Problems auf die bildende Kunst kann diese Illusion begünstigen. Wie steht es denn aber bei dem Bilde des Menschen in der Poesie? Ist etwa dort das ästhetische Problem durch die Sichtbarkeit lösbar? Wenn anders aber in der Poesie offenbar das Gefühl nicht zu einem Worte der Schablone wird, welches durch das methodische Wort der Sichtbarkeit übertroffen und ersetzt würde, so kann es auch in der bildenden Kunst bei der Sichtbarkeit nicht sein Bewenden haben. Man glaubt das geistige, das sittliche Wesen des Menschen in dem Bilde, in seiner Sichtbarkeit wahrzunehmen; aber nimmermehr kann man es sehen; nimmermehr kann es sichtbar werden. Dieser mißverständliche Ausdruck darf nicht vermieden werden. Das Problem der Sichtbarkeit ist vielmehr das Problem der Fühlbarkeit; nicht allein der rezeptiven, sondern nicht minder auch der schöpferischen. Es ist nicht richtig, daß der Künstler nur zu sehen hätte. Es ist keine triviale Redensart, daß er auch zu fühlen, daß er schaffend zu fühlen, fühlend zu schaffen hat. Das reine Gefühl würde sonst zur Redensart werden. Es würde in die reine Sichtbarkeit aufzugehen haben.

Man sieht aber hier zugleich, daß es ein methodischer Fehler ist, schlechthin mit der bildenden Kunst anzufangen, ohne von dem Oberbegriffe der Einheit der Kunst auszugehen. Die bildende Kunst ist nicht einmal an und für sich eine Einheit für die Ordnung der bildenden Künste, geschweige, daß sie die zentrale Einheit aller Künste sein könnte. Auch für die einzelnen bildenden Künste bedarf es einer obern Einheit; die bildende Kunst selbst ist nur die Abstraktion eines Kollektivbegriffes. Nur wenn man das Problem der Einheit umgeht und ignoriert, kann man auf die Paradoxie geraten, das reine Gefühl in die reine Sichtbarkeit schlechthin aufzuheben. Das reine Gefühl dagegen weist auf seine Vorbedingungen hin. Unter diesen aber ist die Sichtbarkeit keineswegs die erste. Denn es ist jetzt doch wohl logisches Gemeingut der physiologischen Bildung,

daß in der Gesichtswahrnehmung sehr viel logische Kontrebande schon mit unterläuft, wie ja sogar die sogenannten unbewußten Schlüsse dabei schon mitspielen. Mithin bleibt es bei der althergebrachten Wahrheit, daß das Denken doch von aller Kultur den allerersten Anfang bildet, und nicht nur den Anfang, sondern vielmehr den wahrhaften Ursprung. Das Denken der Erkenntnis ist die erste Vorbedingung des reinen Gefühls; und nur sofern zu diesem Denken auch das Sehen gehört, nur insofern gehört es zu dem vorgegessenen Brot der Kunst, zu der notwendigen Vorübung des künstlerischen Schaffens. Die Vorübung ist unerläßlich, aber sie bleibt Vorübung, von deren Erfüllung aus die eigentliche ästhetische Aufgabe erst sich erheben kann, sich erheben muß.

5. Das Problem des Einzelnen.

Sehen wir zunächst noch von dem reinen Gefühle ab, und halten uns nur an seine Vorbedingung im Denken. Wir waren schon auf das Problem des Mittelalters aufmerksam geworden. Es ist jedoch eine historische Täuschung, als ob die Kontroverse über Nominalismus und Realismus so ganz überwunden wäre. Im Einzelfalle verrät sich nur zu oft die strikte Befangenheit in jener alten Vexierfrage. Vielleicht spielt sie auch hier mit. Wir fragen, wie man den Begriff des Menschen in dem Bilde eines Menschen sehen könne? Wir fragten bisher in dem Sinne, daß die Sichtbarkeit doch nicht das reine Gefühl ausschalten dürfe. Aber die Frage ist ja noch schlichter, ohne Rücksicht, ohne die Bedeutung des reinen Gefühls für die Ästhetik zu stellen; sie erstreckt sich ja auch auf die Sichtbarkeit selbst, abgesehen von ihrer ästhetischen Bedeutung. Kann denn überhaupt ein Mensch sichtbar werden, selbst abgesehen von dem komplizierten Begriffe des Menschen? Sichtbar, wahrnehmbar kann ja nur ein Konkretum werden; der Mensch aber ist ja immer ein Abstraktum. Er ist es immer, das will sagen, jedes Exemplar eines Menschen ist immer schon ein Abstraktum.

Es gibt überhaupt kein sinnliches Mittel, ein einzelnes Objekt, als ein einzelnes, zu verifizieren. Man könnte dies nur mimisch tun, mit dem Finger darauf zeigen. Aber diese Demonstration hat an sich keinen logischen Wert. Nur durch komplizierte logische Mittel kann das Einzelne als solches bestimmt und begründet werden. Darüber hat die Logik der reinen Erkenntnis Aufschluß erteilt. Es steht also nicht nur so, daß die Sichtbarkeit das reine Gefühl nicht ausschalten darf, sondern die Schwierigkeit entsteht innerhalb der Sichtbarkeit selbst: das Einzelne kann in ihr nicht begründet, nicht festgestellt werden. Und doch ist die Sichtbarkeit durch die des Einzelnen bedingt; sie kann nicht auf den Typus an und für sich ausgedehnt werden.

So fordert die Sichtbarkeit das Denken heraus, weil sie auf das Einzelne abzielen muß, das Einzelne aber des Denkens zu seiner Konstatierung bedarf. Es ist ein logisches Vorurteil, daß das Einzelne ein unmittelbar gegebenes Objekt der Wahrnehmung wäre. Es ist dies so wenig, als das Allgemeine ein solches ist. Auch das Einzelne ist ein Allgemeines. Diese Einsicht hatte sich auch dem Aristoteles erschlossen, und sie bildet eine der vielen antinomischen Schwierigkeiten in seiner Lehre von der Substanz. Das Einzelne ist selber ein Allgemeines, sofern es ein Gegenstand des Denkens, nicht der Wahrnehmung ist. Wie könnte die Sichtbarkeit einen einzelnen Menschen zum Gegenstande haben oder gar machen?

Man könnte nun noch immer einwenden, die Sichtbarkeit wolle und solle ja gar nicht das Einzelne als Einzelnes sichtbar machen und feststellen: Dieser Einwand ist jedoch haltlos. Denn was kann die Sichtbarkeit zum Inhalt haben, wenn der Inhalt des Einzelnen ihr entrückt wird? Meint man, die Aufgabe der Sichtbarkeit erfülle sich in der Sammlung der sichtbaren Elemente des Bildes, so täuscht man sich mit dem Worte Sammlung. Die Sammlung muß zur Vereinigung durchgeführt werden. Die Vereinigung aber gipfelt in der Einheit. Und die Einheit in dem

Bilde eines Menschen ist so sehr Einzelheit, daß sie sogar Individualität ist.

Es ist also nicht zu vermeiden, daß die Sichtbarkeit mit der Aufgabe des Denkens verschmilzt. Die Sammlung der sichtbaren Elemente genügt nicht; sie muß Ordnung werden. Wo liegt aber das Ordnungsprinzip? Man täuscht sich, wenn man dieses schon und zulänglich in den Gesetzen der physiologischen Optik annimmt; diese greifen, wie man gemeinhin sagt, in die Psychologie über; wie wir dagegen genauer es hier einzusehen suchen, vielmehr in die Logik. Es bleibt also dabei: die Sichtbarkeit, als eine komplizierte Aufgabe, kann ihre Lösung nicht innerhalb ihrer selbst finden, sondern sie muß durch das Denken ergänzt werden. Sie bedarf desselben zur Vereinigung, mithin zur Einheit. Diese Einheit aber präzisiert sich für das Bild in der Einzelheit; und diese ist schlechthin eine nur dem Denken zugängliche Aufgabe.

Wenn es nun klargestellt ist, daß schon die bildende Kunst des Denkens bedarf für die Rekognition ihres Gegenstandes, wieviel mehr gilt dies von der Poesie. Und besteht nicht ein innerer Zusammenhang zwischen der bildenden Kunst und der Poesie; ein innerer, methodischer, nicht nur ein geschichtlicher? Indessen die Anknüpfung an die Poesie weist uns zugleich über das Denken hinaus, an das wir soeben uns angewiesen hatten. Denn das Denken der Poesie ist von anderer methodischer Art als das Denken der Wissenschaft. Worin besteht der Unterschied?

Diese Frage kann nicht sofort beantwortet werden. Die Ästhetik hat die Antwort zu erteilen, und wir stehen jetzt an dem Punkte, der diese Entwicklung verfolgt. Aber bevor der Unterschied bestimmt werden kann, muß zuvor noch die Gemeinsamkeit tiefer begründet werden.

Es ist nicht das Denken allein, das zur Sichtbarkeit, wie zu allen sinnlichen Tätigkeiten hinzutreten muß; es gibt noch ein anscheinend sinnliches Mittel, mit dem das Denken in seinen intimsten Anfängen sich innerlichst zu verbinden hat: die Sprache.

6. Das Denken und die Sprache.

Sprache und Vernunft, sprechen und denken, diese Verbindung ist das alte Problem. Was geht vorauf, das Denken oder die Sprache? die Sprache oder das Denken? Wenn man es für selbstverständlich hält, daß das Denken vorangehen müsse, da die Sprache doch nur zum Ausdruck bringe, was gedacht sei, so verwechselt man hier das Denken mit der Vorstellung. Und es ist schon fraglich, ob die Vorstellung selbst ohne die Mitwirkung des Sprechens zu voller Ausbildung kommen kann. Die Vorstellung ist aber noch nicht Denken. Denken ist eine solche Sammlung der Vorstellungselemente, welche sich ebenso sehr in der Sonderung, wie in der Vereinigung derselben vollzieht. Und diese doppelte Richtung der Vereinigung macht die Einheit aus, in deren Vollzug das Denken besteht. Ist nun diese Vereinigung auf Grund dieser Sonderung ohne die Sprache möglich, oder bedarf sie ihrer Mitwirkung?

Man mißversteht den Sinn dieser Frage, wenn man die Sprache nur im Laute anerkennt. Die Verlautbarung des Gedankens ist nicht unbedingte Forderung; es gibt auch ein stilles Sprechen. Es gibt vor allem eine Sprachgebärde. Wenn die Frage auf diese gerichtet wird, so erscheint alsbald die vermeintliche Priorität des Denkens weniger unzweifelhaft; wenigstens erscheint Gleichzeitigkeit der Vorstellung selbst mit der Gebärde annehmbar; und für das Denken wird die Nachfolge schon weniger unwahrscheinlich. Damit aber ist das Denken nicht nur mit der Lautsprache verknüpft, sondern mit der Gebärde, also mit einer Bewegung.

Ehe wir aber diese Verbindung mit der Bewegung weiter verfolgen, gehen wir tiefer in die rein gedanklichen Verbindungen ein, welche das Wesen der Sprache ausmachen. Man meint gewöhnlich, das Erste in der Sprache sei das Wort. Das ist nicht richtig. Das Erste ist der Satz. Der Satz ist die Verbindung von Worten. Nur schlechthin die Verbindung? Was ist Verbindung? Dies Wort ist ein Rätselwort. Es ist ein symbolisches Wort; es macht die Bindung

zum Gleichnis. Die Bindung aber bedarf des Bandes. Dieses ist hier die Einheit; sie bildet das Problem. Welche Einheit vollzieht der Satz?

Man sieht, wie die doppelte Richtung, durch welche das Denken charakterisiert wird, die Sonderung und die Vereinigung, im Satze sich widerspiegelt. Der Satz ist nicht ein Wort, sondern die Einheit von Worten. Diese Worte müssen ebenso gesondert, wie vereinigt werden, wenn die Einheit des Satzes zustande kommen soll.

Wir müssen noch ein drittes Moment für das Denken der Logik entnehmen. Die Erhaltung nennen wir es. Sie muß sich nach beiden Seiten behaupten. Die Sonderung muß sich erhalten in der Vereinigung, und die Vereinigung nicht minder auch in der Sonderung. Das ist das Wunder des Denkens, das wir zu beschreiben, zu bestimmen, und dadurch und so weit zu erklären haben.

Die Sprache ist ursprünglich also ein Satz. Damit ist sie ganz der Vorstellung entrückt, und in den geheimsten Bau des Denkens einbezogen. Es ist ein Vorurteil, daß die Interjektion die ursprüngliche Sprache sei, und daß diese somit in dem Worte ihren Ursprung habe. Die Interjektion ist die Abbrüviatur eines Satzes. Wenn ich Feuer! rufe, so wird ein Satz durch dieses Wort ausgesprochen, nämlich die Vereinigung der Vorstellung des Feuers mit der Lokalisationsvorstellung. Und die Assoziation erstreckt sich noch viel weiter. Die Verbindung, die Assoziation kann es nicht zur Bestimmung bringen, was hierbei vorgeht. Wir versuchen es, durch die Momente der Sonderung, der Vereinigung und der gegenseitigen Erhaltung logisch zu bestimmen, was psychologisch hier das Problem bildet.

So ist mithin die Sprache, als solche des Satzes, mit den kompliziertesten Leistungen des Denkens verwachsen. Aber zugleich ist die Sprache, zuerst als Gebärdensprache, dann aber auch als Lautsprache, immerhin zugleich Bewegung. So stoßen wir hier wieder auf die Komplikation des Denkens mit der Bewegung. Und nicht allein die Eruption eines Wortes, die Interjektion

ist als eine solche Reflexbewegung zu fassen, sondern in ihr selbst schon ist der Satz latent; mithin ist das komplizierte Denken selbst durch die Sprache bedingt. Oder wäre die *Ausdrucksbewegung* dem Denken des Satzes nur äußerlich, nicht notwendig?

Die Einsicht, welche wir von der *Bewegung*, als der *Urform des Bewußtseins*, gewonnen haben, schützt uns jetzt vor einem solchen Irrtum. Die *Sprache* ist die *Ausdrucksbewegung des Denkens*. Alle *Bewegung* ist *Erzeugung des Bewußtseins*. Die *Ausdrucksbewegung* bezeichnet nur an einem Teile der *Bewegungen*, was die *Bewegung überhaupt* für das *Bewußtsein* bedeutet. Insofern sie den *Inhalt des Bewußtseins* zur ersten *Erzeugung* bringt, gibt sie dem *Bewußtsein* den *ersten Ausdruck*, und so ist sie überhaupt *Ausdrucksbewegung des Bewußtseins und seines Inhalts*.

Es kann also keine Frage mehr sein, daß die *Sprache*, als *Ausdrucksbewegung*, dem *Denken* nicht äußerlich, nicht nebensächlich sein kann. Und gerade daraus, daß die *Sprache* ursprünglich *Satz* ist, wird es um so klarer deutlich, daß das *Denken* der *Ausdrucksbewegung* bedarf. Denn der *Satz* veranschaulicht nur, was das *Denken*, als *Erhaltung von Sonderung und Vereinigung*, bedeutet. Der *Satz*, die *Satzstellung*, der *Satzbau* gibt ein *Bild* von dieser *Erhaltung*, welche das *Denken* ausmacht. Und wie die *Bewegung* sonach *innerlich* abbildet, was das *Denken* zu bedeuten hat, so setzt sie diese ihre *Leistungsfähigkeit* homogen in der *Lautsprache* fort. Es ist ein *Vorurteil*, die *Muskelbewegung* der *Sprachmuskeln* für etwas *Äußerliches* zu halten, während diese ja, durch die *Innervation* vermittelt, ganz *direkt* aus dem *Zentrum des Bewußtseins* ebenso *herstammt*, wie dem *letztern* die *Gedanken* angehören und auch *zugesprochen* werden, obwohl auch sie durch die *Tätigkeit* der *Nerven* und der *Muskeln* bedingt sind.

So sind wir denn *unversehens* aus dem *abstrakten Gebiete* des *Denkens* mitten hinein auf den *Boden* der *Bewegung* gekommen. Zuerst schien es, als ob wir das *Bild* gänzlich an

das Denken fesseln wollten; und es konnte so vielleicht gar das Bedenken aufsteigen, als ob wir die Probleme der Kunst wieder auf das niedere Erkenntnisvermögen zurückzuschrauben in Gefahr kämen, bei welchem Alexander Baumgarten noch Halt machte. Wir wissen jedoch, daß schon für die Bewegung eine solche Trennung vom Bewußtsein nicht zulässig ist, so daß das ästhetische Gefühl in das Denken sich auflösen könnte, und daß zufolge dieser Identifikation von Bewegung und Bewußtsein eine methodische Verbindung zwischen der Bewegung und dem Denken möglich und notwendig wird.

Das Denken hat seinen Ursprung nicht in Empfindungen. Diese zielen immer auf die Erkenntnis hin. Das Bewußtsein aber erschöpft sich nicht in den Aufgaben der Erkenntnis. Daher kann auch das Denken nicht in den Empfindungen allein gegründet sein. Das Denken bedarf der Sprache, wie es selbst in der Bewegung entspringt, und in der Bewegung sich entwickelt. Wir haben in dem Ursprung des Fühlens diesen Doppelsinn des Bewußtseins angesetzt. (Oben S. 136ff.) Das Fühlen ist der Ursprung der Bewegung, und darin der Ursprung der Empfindung, die selbst Bewegung ist. Und das Fühlen ist der Ursprung des Bewußtseins, insofern es, ohne Inhaltsbestimmung, das bloße Vonstattengehen bezeichnet.

Das Fühlen muß jedoch für jede Entstehung eines Inhalts als Ursprung erhalten bleiben. So wird das Fühlen zu jeder Inhaltsstufe des Bewußtseins einerseits der *Annex*, und andererseits, damit ein neuer Inhalt entstehen kann, das *Suffix*. Und so haben wir gesehen, daß nicht die Empfindung schlechthin das Erste im Bewußtsein ist, sondern zugleich mit ihr das *Empfindungsgefühl*, sofern aus der ersten Empfindung eine zweite soll entstehen können. Nicht aus der ersten Empfindung kann sie entstehen, sondern aus dem Empfindungsgefühl derselben. Und was von den Empfindungsgefühlen gilt, das erstreckt sich auf die Vorstellungsgefühle aller Art und auf die Denkgefühle.

7. Die Sprache und die Denkgefühle.

Blicken wir jetzt zurück auf das Verhältnis zwischen der Sprache und dem Denken, so erkennen wir sogleich, daß diese Proportion unvollständig gedacht war. Es handelt sich bei diesem Verhältnis nicht um das der Sprache lediglich zu den Begriffen des Denkens, sondern ebenso sehr um dasjenige Verhältnis, welches zwischen der Sprache und den Denkgefühlen sich bilden muß. Nicht auf die Verbindung mit den abstrakten Begriffen allein wird die Sprache angewiesen, wenn sie auf das Denken, wenn das Denken auf sie angewiesen wird: der Vereinigungspunkt liegt in den Denkgefühlen. Wird dadurch etwa die Sprache von der Aufgabe des Denkens abgelenkt? Hier taucht das alte Vorurteil wieder auf; es verdächtigt in den Gefühlen das Bewußtsein der Bewegung; denn die Gefühle sind doch mehr Bewegung als Erkenntnis, und das Bewußtsein soll doch immer nur Inventar der Erkenntnis bleiben.

Indessen hat die Vereinigung ja in dem Satze ihr Sinnbild bereits empfangen. Der Satz aber, insofern er in seinem Schweben auch die Erhaltung zu veranschaulichen hat, dürfte gerade dieser Erhaltung wegen die Verbindung mit den Denkgefühlen nahelegen. Dies ist freilich nicht so gemeint, als ob die strenge Leistung der Denkaufgabe vermischt werden dürfte mit den Gefühlsannexen; auf diese Abirrung darf man nicht geraten. Aber für die psychologische Erklärung des Gesamtverhalts im Bewußtsein, für dessen Entstehung und Bestand ist allerdings die Einsicht förderlich und unerläßlich, welche sich aus diesem Zusammenhange des Bewußtseinsinhalts mit den relativen Gefühlsstufen klar ergibt. Das Bewußtsein ist niemals ausschließlich Inhalt, schlägt mithin nirgends ausschließlich nach der Seite der Erkenntnis aus, sondern es ist immer zugleich schlechthin Bewegung, mithin relative Gefühlsstufe, also ebenso auch Denkgefühl, wie Denkbegriff.

Blicken wir jetzt wiederum auf die Proportion von Sprache und Denken zurück, so stehen jetzt auf beiden Seiten relative Gefühlsstufen. Zuerst schien es, die Sprache, als Denken, macht das Wort zum Begriff. Und so drohte der Sprache die Gefahr der Entseelung gleichsam in diesem ihrem Verhältnis zum Denken. Sogleich aber stellte sich heraus, daß nicht das Wort das Erste ist, sondern der Satz, daß mithin die Sprache sich nicht sowohl im Begriffe, als vielmehr im Urtheil, in der Fügung und dem Aufbau desselben zu verkörpern hat. Damit schien die Gefahr der Abstraktion sich zu steigern; vielmehr aber wurde die Sprache dadurch wieder dem allgemeinen Urquell des Bewußtseins angenähert. Und das Verbindungsglied erschien jetzt in der Tat auf beiden Seiten zugleich.

Den Denkgefühlen, die sowohl Urteilsgefühle, wie Begriffsgefühle sind, entsprechen nunmehr Satzgefühle und Wortgefühle. Denn es gibt nicht allein Worte, als Gebilde des Satzes, sondern es gibt auch Wortgefühle, auf Grund von Satzgefühlen. Das Gefüge des Satzes ist nicht so abstrakt, daß sich nicht auch Gefühlsannexe und Gefühlssuffixe an seine Elemente, seine Satzglieder hängen könnten, hängen müßten. Diese Gefühlsannexe schweben und hängen und fließen über und zwischen den Denkelementen; sie entquellen beide demselben Urquell des Bewußtseins. Sie hängen nicht, wie die Tropfen am Eimer; sie sind wie Berg und Tal in der Bewegung der Welle. So ist die Sprache, wenn sie zum Denken in Verhältnis steht, nicht allein die Ausdrucksbewegung der Begriffe und der Urteilsgebilde, sondern innerhalb dieser selbst zugleich die Ausdrucksbewegung der Denkgefühle in den Satzgefühlen und in den Wortgefühlen.

Gehen wir jetzt auf unsere Frage bei der bildenden Kunst zurück, wie ein einzelner Mensch Gegenstand derselben sein könne, so darf nicht mehr ausschließlich geantwortet werden: die Sicht-

barkeit setzt das Denken voraus; sondern es muß zugleich mitbedacht werden, daß sie auch die Mitwirkung der relativen Gefühlsstufen voraussetze. Wenn wir fragten, wie kann ein menschliches Individuum im Bilde darstellbar und erkennbar werden, so hat diese Frage nicht allein davon auszugehen, daß das Einzelne doch nur als Begriff erkennbar werde, und daß auch jeder Mensch, selbst der uns bekannteste, uns immer ein Begriff bleibe und bleiben müsse, geschweige eine Landschaft, selbst die uns vertrauteste.

So wird die Frage mangelhaft gestellt. Denn nicht nur als Begriff wird der Gegenstand ein Inhalt des Bewußtseins, sondern zugleich auch mit dem Gefühlsannex, der mit dem Begriffe verbunden ist. Die Züge eines Menschen vereinigen sich nicht nur begrifflich in dem Bilde seines Antlitzes, sondern es associieren sich auch mit den zugehörigen Denkelementen die ihnen anhängenden Gefühlsannexe. Und die Rekognition eines Menschen ist nicht lediglich ein Produkt der Erkenntnis, sondern sie wird mitbedingt durch die Mitwirkung aller der unzählbaren relativen Gefühle, welche den Erkenntnislauf unterströmen. Die Sichtbarkeit bleibt auch von dieser Erwägung aus eingeschränkt, aber sie wird nicht durch das Denken allein, sondern auch durch die Denkgefühle ergänzt.

Daß solche Mitwirkung bei der bloßen Rekognition, auch ohne ästhetische Beziehung, unumgänglich ist, wird schon aus jedem Vorgange der Apperzeption ersichtlich. Wenn die Elemente, die verbunden werden sollen, nicht zueinander passen, und daher ein fremdes Gebild ergeben, wie etwa eine Chimäre, so wird die Rekognition nicht schlechthin vollzogen oder abgelehnt, sondern sie wird als eine unbillige Zumutung empfunden und zunächst abgestoßen. Es regt sich also ein Bewegungsgefühl, ein Affekt gegen die logische Anwendung. Hier macht die Reflexbewegung den Zusammenhang zwischen dem Denken und den Denkgefühlen evident.

Auf diesem Zusammenhange baut sich die ästhetische Art des Bewußtseins auf. Auf diesem Zusammenhang haben wir das reine Gefühl errichtet. Wir ziehen jetzt nur die Folgerungen, indem wir im Übergang zu den Künsten die Einheit der Kunst suchen, welche die Anordnung der Künste voraussetzt. Wir sind auf der Spur dieser Einheit weit zurückgegangen auf das Denken und auf die Sprache. Hier wiederholt sich der Irrtum wieder: nicht auf die Sprache und das Denken schlechthin wurden wir zurückgeführt, sondern auf den Zusammenhang der Sprache einerseits mit dem Denken, andererseits aber auch mit den Denkgefühlen. Würde die Sprache nur auf das Denken zurückführen, so würden wir den Künsten entrückt werden, weil wir dann nur auf die Erkenntnis fixiert würden. Wenn dagegen die Sprache, als Ausdrucksbewegung des Denkens, zugleich die der Denkgefühle ist, so halten wir die Erkenntnis nur als die Vorbedingung der Künste fest, und bleiben auf das Sondergebiet der Künste unverrückt gerichtet. Das reine Gefühl hat zu seinen Vorbedingungen nicht minder auch alle die verschiedenen relativen Gefühlsstufen.

Und so finden wir von hier aus sicher auch den Weg zur Einheit der Kunst. Sie muß auf der Vereinigung beruhen, welche die Sprache bildet, welche die Sprache vorzugsweise vollzieht an den Denkbegriffen mit den Denkgefühlen. Das ist der Vorzug der Sprache vor aller Sichtbarkeit und vor aller sonstigen Lautbarkeit. Die Gegenstände der bildenden Kunst müssen zuerst Worte werden, nicht nur um Begriffe werden zu können; sondern auch die entsprechenden Denkgefühle hängen an Worten. Und die Begriffe selbst, welche in der Musik zu Noten im musikalischen Satze werden, bedürfen, als Noten, der Formulierung durch die Sprache, und zwar mit doppelten Sinne.

8. Die Poesie als Vereinigung von Begriff
und Wortgefühl.

Es muß daher eine Kunst geben, welche diese Vereinigung der Denkbegriffe mit den Denkgefühlen, der alle Künste bedürfen, für sie alle in eminenter Weise und als Voraussetzung vollzieht. Darin besteht die Bedeutung der Poesie, als Vereinigung der Begriffsgefühle in den Sprachgefühlen.

Alle Künste haben die Poesie zu ihrer Voraussetzung. Denn ihrer aller Gegenstand ist nicht derjenige, der ausschließlich dem Begriffe der Erkenntnis entspricht, und somit dem Satzbegriffe der Sprache, sondern zu diesem Teilbegriff der Sprache muß noch ein anderer, homogener Teilbegriff der Sprache hinzukommen, der im Medium der Poesie entsteht, und aus diesem Medium in die anderen Künste herübergenommen wird.

Es bildet sich daher eine Art von neuer Logik für dieses Denken der Poesie. Die Identität des A besteht nicht lediglich in ihrem Werte, als einem Gedachten, sondern das A schließt hier auch die annexen Denkgefühle ein, und sie entscheiden ebenso sehr über die Identität des A, wie der rein gedankliche Inhalt. Das A der Poesie ist ein Inbegriff von Begriff und Wortgefühl. Und dieser Inbegriff ist der Begriff, den alle Künste in ihrer Sprachvernunft besitzen, mit dem sie alle operieren. Der Irrtum muß aufgegeben werden, als ob die bildende Kunst lediglich im inneren Schauen den Gegenstand zu erzeugen und zur Sichtbarkeit zu bringen vermöchte. Das innere Schauen ist ebenso sehr ein Denken, mithin ein inneres Sprechen. Aber dieses Denken und dieses Sprechen hat nicht ausschließlich den Begriff, sondern den Inbegriff von Begriff und Wortgefühl zu erzeugen.

Daß die Poesie das allgemeine Instrument aller Künste ist, ergibt sich schon aus ihrem eigenen Ursprung. Dieser liegt im Mythos. Der Mythos ist aber ebenso sehr die

Vorstufe der Erkenntnis, wie der Poesie. Der Zusammenhang, der mit der Erkenntnis für die Poesie erforderlich ist, insofern sie das gemeinsame Instrument aller Künste ist, dieser Zusammenhang mit der Erkenntnis ist schon im Mythos begründet.

Worauf beruht Zusammenhang und Unterschied von Mythos und Erkenntnis? Der Mythos produziert Denken, mithin schafft er Einheiten, mittels deren er die Elemente der Wahrnehmung zu verknüpfen sucht. Darin also ist er dem Denken der Erkenntnis gleichartig. Der Unterschied besteht in der Kontrolle, welcher diese Einheiten und ihr Zusammenhang unterworfen werden. Die Kontrolle geht auf den Zusammenhang dieser Einheiten, und erzeugt daher höhere, übergeordnete Einheiten, denen gemäß neue Einheiten gestiftet und ältere gestrichen werden. Der Mythos denkt: was fliegt, ist ein Vogel. Der Blitz fliegt, also ist er ein Vogel. Wohin ferner der Vogel fliegt, und worauf er sich niederläßt, ist ein Baum. Mithin entfliegt er auch dem Baume. Auch der Blitz, der aus den Wolken kommt, entfliegt der Weltesche in den Wolken. Der Zusammenhang ist hier beschränkt auf das Fliegen und den Baum. Zunächst erweitert nun die Erkenntnis diese Beziehung und verändert daher diesen Zusammenhang, diese Einheiten. Es entsteht die Verbindung zwischen Blitz und Feuer. Sie entspringt offenbar dem Gebrauche, für den die Erzeugung des Feuers mit seiner blitzartigen Erscheinung entdeckt wird. Aber diese technische Erkenntnis tritt gänzlich in den Dienst des Mythos, der den Feuerkult entstehen läßt.

Der Mythos erstreckt sich aber noch weiter in die Anfänge der Kultur hinauf. Es entsteht die Verbindung zwischen dem Feuer und der Atmung warmer Luft. Hier tritt der Mythos schon in die wissenschaftliche Philosophie des Pythagoras ein. Was Wunder, daß der Mythos in die Poesie hineinwächst, die schon früh sich bildet. Was unterscheidet den Mythos von der Poesie?

Der Unterschied ist aus dem andern Teile des Inbegriffs der Worte herzuleiten. Insoweit das Wort Begriffswort ist, kann sich an ihm der Mythos zur Erkenntnis entwickeln.

Das Fliegen des Vogels aber erregt zugleich ein Bewegungsgefühl, und der schnelle Flug des Blitzes ein intensiveres, die Reflexbewegung des Zuckens und Erschreckens. Dieses Bewegungsgefühl muß mit dem Wortgeföhle des Blitzvogels sich assoziieren. Und wenn nun gar erst der Aufblick zu der Weltesche angeregt ist, so hängen sich damit neue Wortgeföhle an den Blitzvogel an. Mit einer solchen Komplikation von Wortgeföhlen ist schon im Mythos das Begriffswort behaftet. Man sollte meinen, die Poesie hätte hier nichts weiter zu tun, oder sie könnte diese Komplikation nur verstärken. Dann wäre ihr Unterschied vom Mythos jedoch kein qualitativer.

7. Das Gleichnis.

Steinthäl sagt, der Unterschied beruhe auf dem Gleichnis. Der Mythos ordnet ganz naiv die Wahrnehmungen und die Gedanken, ohne die Kontrolle höherer Einheiten. Die Poesie dagegen macht diese Kontrolle dadurch geltend, daß sie die Zusammenhänge auf Vergleichen degradiert. Der Blitz ist nicht ein Vogel, weil er, wie dieser, fliegt, sondern er fliegt, mithin ist er wie ein Vogel. Die Identität wird abgeschwächt in das Gleichnis. So wird das Denken zur Vergleichen.

Wie aber entsteht das Gleichnis? Wie geht es zu, daß das Denken die Identität aufgibt, und sich zur Vergleichen abstumpft? Die Poesie will und muß doch Denken bleiben, wenngleich sie dieses nicht zur Erkenntnis der Wissenschaft ausbildet. Die Erkenntnis muß ja doch eine Vorbedingung des reinen Geföhls bleiben. Wie kann nun aber die Poesie für ihr Denken der Identität entsagen? Hat etwa das Gleichnis dieselbe Kompetenz, wie der Satz der Identität? Es ist unverkennbar, daß hier die Wortgeföhle in Kollision treten mit den Begriffsworten.

Wie entsteht das Gleichnis? Ein Beispiel möge den Vorgang erläutern. Die Sonne ist im allgemeinen Welt-

mythos ein Held; so Herakles, Simson, Siegfried. Im Psalm wird die Sonne zu einem Gleichnis des Helden: „Wie ein Held, zu durchlaufen die Bahn“. Der Psalm läßt zugleich aber erkennen, wie aus der Identität mit dem Helden das Gleichnis des Helden entstanden ist; es wird vermittelt durch das Gleichnis des Bräutigams. „Und er (die Sonne), wie ein Bräutigam hervorgeht aus seinem Brautgemache“. Der Okeanos ist hier zum Brautgemache geworden, und auch dieses Gleichnis hat mitgewirkt bei der persönlichen Annäherung des Helden durch den Bräutigam.

Der Psalmvers läßt die Vermittlung noch deutlicher erkennen: „Er freut sich, wie ein Held“. Die Freude also ist das letzte, das entscheidende Vehikel für die Umwandlung der Identität in das Gleichnis. Nicht die Sonnenbahn wird umgedichtet in die Laufbahn und den Siegeslauf des Helden; nicht der Okeanos in das Brautgemach, sondern die Freude wird zum wirksamen Mittel der Vergleichung. Die Freude ist das Wortgefühl, welches den Sonnenheld mit dem Bräutigam verknüpft; sie bewirkt es, und sie soll es nun auch begründen können, daß die Sonne zwar ihre Identität mit dem Helden einbüßt, dafür aber ein Gleichnis wird, welches den Begriff des Helden für ihre Bedeutung, für ihren nunmehr poetischen Begriff ins Unendliche erweitert.

Das Beispiel scheint einen typischen Wert zu haben. Wir können es im Lied an die Freude weiter verfolgen. „Froh, wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächt'gen Plan, laufet, Brüder, eure Bahn, freudig, wie ein Held zum Siegen.“ Jetzt fliegen nicht allein die Sonnen, sie sind nicht allein freudig, wie ein Held zum Siegen, sondern die Sonnen sind jetzt zum Gleichnis der Menschen, als Brüder, geworden. Die Sonnenbahn ist die Menschenbahn der Brüder geworden, die Bruderbahn der Menschen. Der Held ist zum Menschen, zum Brudermenschen geworden. Zu einer solchen Freudigkeit hat sich die Freude des Sonnenbräutigams, des Sonnenhelden im Lied an die Freude, im Kuß der ganzen Welt entwickelt.

Jetzt verstehen wir die Macht der Vergleichungspartikel. Sie ist nicht nur eine Kopula höhern Grades, sondern zugleich eine Identität erweiterten Grades. Sie stiftet einen neuen, einen eigenen Zusammenhang von Einheiten, welche Einheiten nicht nur in den Begriffseinheiten bestehen, sondern in deren innerlichster Verbindung mit den Begriffswortgefühlen. Der Mythos sieht in der Sonne den Helden mit den feurigen, blonden Locken. Der Psalm ist schon Poesie, aber uralte, die noch unmittelbar mit dem Mythos verwachsen ist. Bei ihm heißt es schon: wie der Held. Denn der Himmel ist nicht mehr der Okeanos; es heißt hier: „der Sonne hat er ein Zelt gesetzt“. Und aus diesem Zelte wird sodann das Brautgemach, aus dem „wie ein Bräutigam“ der Sonnenheld hervortritt. Die Vergleichung mit dem Bräutigam führt vollends die mit dem Helden durch.

Doch das ist nur der erste, noch mythische Anfang der Poesie. Die Vergleichung rechtfertigt hier gleichsam die Verbindung des einen Vorgangs mit dem andern, hebt jedoch die Bedeutung des Zusammenhangs, als Identität, auf. Aber das Recht der Vergleichung selbst geht sie nichts weiter an, sofern dieses Recht nämlich noch eine anderweite Kontrolle fordern sollte. Was ist denn nun der Blitz, wenn der Vogelflug nur sein Gleichnis bildet? Der Psalmdichter hat kein Interesse an dieser Frage; für ihn gibt es nur ein Problem: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“. Und in diesem Problem ist das andere enthalten: „Die Menschenkinder decken sich in dem Schatten Deiner Fittige.“

Für die indoeuropäischen Völker dagegen wird die wissenschaftliche Erkenntnis zum Problem. So wird bei Pythagoras auf Grund der Theogonie aus dem Feuer im Olympos die Atmung, als der Urgrund des Feuers, als das Zentralfeuer. Freilich spielt auch hier noch die Vergleichung mit; und weil die Zusammenhänge komplizierter werden, wird die Vergleichung weniger straff und klar; immerhin dringt der Ernst der Erkenntnis mit Entschiedenheit durch. Die Wortgefühle werden ab-

gestumpft; die noch urwirksame mythische Kraft verhärtet sich zur Begriffskraft der Prosa.

Worin liegt nun der Unterschied zwischen Poesie und Mythos, wenn dieser Unterschied zugleich den von der wissenschaftlichen Erkenntnis zu bedeuten hat? Wir haben soeben in der Ernsthaftigkeit die letztere begründet; entbehrt etwa die Poesie solches Ernstes überhaupt? Ist so ihr Spiel zu verstehen, daß sie alles Ernstes ermangelte? Spielt sie nur mit den Mitteln des Mythos, und auch nur mit den Vorbedingungen der Erkenntnis, oder aber hat dieses Spiel den Wert des reinen Gefühls, als einer systematischen Art des Bewußtseins? Das Denken der Poesie muß diesem systematischen Charakter des ästhetischen Bewußtseins gemäß bestimmt werden.

Die Begriffsworte der Poesie sind zugleich Begriffswortgefühle, ihre Sätze sind zugleich Satzgefühle. Wenn wir die Vergleichungspartikel als eine Identität erweiterten Grades auffassen durften, so müssen wir diese Kompetenz noch tiefer durchführen, um es systematisch klarzustellen, wie die Poesie durch die Vergleichung nicht nur selbst ihre ästhetische Eigenart gewinnt, sondern wie sie damit zugleich das gemeinsame sprachliche Urelement aller Künste wird, die alle mit dem Werkzeug der Vergleichung operieren.

Das Denken der Erkenntnis hat seine Leitung in der Tendenz, den Begriff durchaus von dem annexen Gefühle zu entblößen. Das hat und behält seine Schwierigkeit, weil der Begriff doch immer ein Begriffswort ist, und das Lautgebilde noch viel intensiver als der Urteilsbegriff mit seinem zugehörigen Gefühle verwachsen bleibt. Immerhin beruht die Kraft des Denkens auf der Abstraktion der Begriffe, und auf der abstraktiven Kraft und Reinheit der Begriffssprache. Die Poesie dagegen soll das Grundelement des reinen Gefühls sein. Wenn gleich nun zwar das reine Gefühl auch das Denken, also

auch die Begriffe zu seiner Vorbedingung hat, so sind dessen Erzeugnisse ihm ja nur Stoffe, die es umzuschaffen hat; wozu aber umzuschaffen? Zum reinen Gefühl. Das ist eine systematische Methode, eine eigene Erzeugungsweise. Was bedeutet diese aber, als Inhalt gedacht, gegenüber den Inhalten der Erkenntnis?

8. Der einige Inhalt der Poesie.

Wie die Inhalte, die Gegenstände der Erkenntnis, in der Einheit der Natur objektiv vereinigt werden, so objektiviert sich das reine Gefühl im Selbstgeföhle, im Selbst, als Inhalt des Geföhls. Der Welt der Objekte, der Natur wird somit systematisch koordiniert eine Welt der Innerlichkeit, das Selbst als Innerlichkeit. Und wenn die Begriffe auf den Zusammenhang der Natur hin kontrolliert werden, so bildet die Innenwelt des einen Selbst nunmehr die Kontrollinstanz für die Begriffswortgeföhle in der Sprache der Poesie. Hier waltet daher die Vergleichung, wie dort die Identität.

Die Wortgeföhle entquellen dieser Innerlichkeit, die nicht schlechthin gegeben ist, die ja die große allgemeine Aufgabe des reinen Geföhls, als des Selbstgeföhls, bildet. Die Wortgeföhle der poetischen Sprache graben daher diese Innenwelt ebenso sehr erst aus, wie sie sie auch ausfüllen. Alle Mittel des Denkens und der Sprache müssen in dieses Quellgebiet des poetischen Denkens einströmen. Dieses Flußgebiet bildet den eigentlichen Inhalt der Poesie. In diesen Inhalt der Innerlichkeit, des Selbst, werden alle sonstigen Inhalte, als Stoffe, umgewandelt und verwandelt.

Hier eröffnet sich eine nicht unwichtige Einsicht in eine Forderung, die wir der Methode des reinen Geföhls gestellt haben. Die Bedingungen der reinen Erkenntnis und der reinen Sittlichkeit sollen Vorbedingungen für das reine Gefühl werden, und diese Vorbedingungen beziehen sich nicht allein auf die Inhalte als Stoffe, sondern, der Rein-

heit gemäß, auch auf die Methoden. Jetzt zeigt sich nun, wie diese beiden Arten von Bedingungen zur Verbindung kommen können, wie sie es müssen im reinen Gefühl. Es bleibt dem reinen Gefühl nicht schlechterdings überlassen, erstlich diese Verbindung zu vollbringen, und sodann sie wieder in das reine Gefühl umzuschmieden. Beides wäre notwendig; denn die Verbindung selbst vollzieht nicht etwa an sich schon die Erzeugung des reinen Gefühls. Die Verbindung selbst muß also auch noch nur eine Vorbedingung sein.

Jetzt sehen wir nun, wie die Wortgefühle diese Verbindung herstellen. Die Begriffsworte der Erkenntnis widersetzen sich zwar in ihrer Tendenz den Gefühlsannexen; gänzlich aber können sie derselben sich doch nicht begeben. Dagegen sollen die Begriffsworte der sittlichen Erkenntnis zwar auch der strengen Reinheit zustreben, und daher nicht in ihren Gefühlsannexen schwelgen; bei ihnen aber ist der Gefühlswert doch nicht nur vom Übel, sondern er weiß sich hier ein legitimes Anrecht zu behaupten, und insbesondere in den Tugendbegriffen wird dieses Recht unbestreitbar. So begünstigen die sittlichen Begriffsworte in ihren Wortgefühlen die geforderte Verbindung mit den Begriffsworten der Erkenntnis, und ermöglichen auch der letztern Beseelung mit ihren Gefühlsannexen.

Wenn die Poesie selbst noch nicht schon bei dieser Beseelung als wirksam gedacht wird, so ist es doch als eine Vorarbeit zu erkennen, wie gleichsam die schlummernden Gefühlskräfte in den Begriffsworten zu ihrer Verbindung mit den sittlichen Begriffsworten aufgeweckt, und ihrer starren Begriffswerte entkleidet und entäußert werden, um so für die Umschaffung in die Gefühlswelt des Selbst zubereitet zu werden. Diese Umschaffung bedarf einer Vermittlung. Die neue Methode des reinen Gefühls bedarf daher auch einer solchen Ergänzung der Vorbedingungen, wie sie durch die Verbindung der beiden Methoden gefordert, und durch deren Vollzug in den gemeinsamen Wortgefühlen geleistet wird.

Auf der innerlichen Durchführung dieser Verbindung beruht die Entwicklung der Poesie zu ihren hohen klassischen Formen. Diese Verbindung vollzieht sich in der immer innerlichern Durchführung der urgesetzlichen Form der Vergleichen. Die höhere Geistesform der Poesie erweist sich darin, daß sie Denkgebilde und Denkreihen in Verbindung bringt, welche den beiden Gebieten der Erkenntnis und der Sittlichkeit angehören, und welche in beiden Gebieten nicht etwa auf der Oberfläche liegen, sondern den innersten methodischen Zentren beider Gebiete entstammen. Sie gehen vermittelterweise aus diesen Zentren hervor, und sie streben in sie zurück; dennoch aber bleibt diese Verbindung keine abstrakte, keine den Interessen der beiden Gebiete dienende; dann ergäbe diese Verbindung nicht Poesie; dann führte diese Verbindung nicht zur Umschaffung ins reine Gefühl. Wie kann nun aber diese Verbindung zustande kommen?

Sie könnte es in der Tat nicht; sie würde nur eine mechanische Forderung bleiben, wenn die Worte nur Begriffsworte, wenn sie nicht auch Gefühlsworte wären und Wortgefühle in sich enthielten. Auf Grund dieses psychologischen Tatbestandes vermag sich die klassische Form der Poesie zu der Leistung zu erheben, daß sie, die scheinbar abstraktesten Problemworte der beiderseitigen Erkenntnis in ihren Dienst nehmend, die Wortgefühle zu einer gegenseitigen Durchdringung bringt, und in dieser Durchdringung, besser mit ihr, die Erzeugung des reinen Gefühls ins Werk setzt.

Warum ist Schillers Poesie nicht etwa nur Gedankenpoesie? Das wäre ein Widerspruch. Warum bleibt seine Poesie nicht in der Abstraktion der Gedanken hängen, und wird vielmehr durch die Höhe der Gedanken zur innerlichern Kraft des Gefühls beschwingt? Weil er in den Gefühlsannexen der Begriffsworte beide Welten miteinander in Verbindung bringt, um eine neue Welt aus dieser Verbindung zu erschaffen. Daß Goethe vielleicht in noch höherem Grade dies bewirken mag, kann hier außer

Betracht bleiben. An unserm Beispiel schon können wir es bei Schiller uns klarmachen; und Schiller stellt immerhin in seiner Gedankenpoesie das gefährlichere Problem dar, während bei Goethe die Schwierigkeit überhaupt so sehr überwunden ist, daß sie erledigt und illusorisch scheint.

Schiller macht aus den Helden der Sonnenbahn die Brüder auf der Bahn der Menschheit. Mit den Brüdern öffnet sich der Himmel der Sittlichkeit dem Sonnenhimmel der Natur entgegen. Ist das etwa ein Verlassen der Poesie, eine Aufhebung derselben in die Sittlichkeit? Dann hätte freilich die Gedankenpoesie diesen aufhebenden Sinn. Wir haben aber gesehen, daß darin nicht einmal ein Verlassen des Mythos vorliegt; denn die Freude verbindet diese neue Menschenbahn der Brüder mit dem alten Sonnenhelden und dem Bräutigam. Es ist nicht die abstrakte Sittlichkeit, die hier gepredigt wird; der Bruder tritt in der Freude seiner Bahn auf. So verbindet sich in der Bahn die Sonnenbahn mit der Bahn der Menschheit.

So erweist sich die *Vergleichung*, so zu sagen, nicht als ein spontaner Akt, der seiner selbst wegen geschieht; und auch ihr Zweck und Ziel, das reine Gefühl, greift nicht unmittelbar in dieses Spiel hinein, sondern die *Verbindung* der beiden Grundbedingungen geht voraus, und auf ihr erst erhebt sich die *Vergleichung*. Der Sonnenheld wird zum Bruder. So verbinden sich Naturerkenntnis und Sittlichkeit, und diese *Verbindung* ist der Hebel der *Vergleichung*.

Da sonach die *Vergleichung* ein konstruktives Mittel wird, als Vorarbeit für die Methodik des reinen Gefühls, so wird von hier aus nun auch die *methodische Vorbedingung* verständlich, welche die Poesie für alle Künste bildet. Diese auf der Verbindung der beiden Vormethoden begründete *Vergleichung*, diese poetische Apperzeption ist die *Vorbedingung*, ist das engere Sprachmittel aller Kunst. Um als Gegenstände der Kunst erzeugbar zu werden, beruhen die Gegenstände in jeder Kunst auf dieser

poetischen Urform der Vergleichung auf Grund jener Verbindung.

Man könnte denken, diese Voraussetzung der Poesie für alle Künste beschränke sich darauf, daß alle Gegenstände ja gedacht werden müssen, und daß sie nicht allein begrifflich gedacht werden dürfen, sondern zugleich in den Wortgefühlen dieser Begriffsworte. So wichtig und grundlegend in dieser Hinsicht schon die Voraussetzung ist, welche die Poesie bildet, so erschöpft sich darin doch nicht ihre Bedeutung. Die Vergleichung greift über die poetische Wortbildung und Satzbildung hinaus; sie erweitert sich zu einem allgemeinen Mittel des reinen Gefühls.

Die bildende Kunst entnimmt doch nicht ausschließlich dem Mythos ihre Gegenstände; mithin hat der Mythos ihnen nicht immer die Vorweihe gegeben, so daß auch die poetische Zubereitung bei ihnen vermißt werden könnte. Dennoch bleibt die letztere in Kraft, weil sie sich nicht in den Sprachgefühlen erschöpft, mit denen die Vorstellungen in der bildenden Kunst apperzipiert werden müssen. Was ist denn nun das noch intimere Mittel, das in der Poesie enthalten ist, das, abgesehen von der Vergleichung, ihre innerlichste Verbindung mit allen Künsten bedingt?

9. Die Poesie und das Mal.

Der Anfang der bildenden Kunst liegt in der Auszeichnung eines Mals, in der Bildung eines Schmucks. Die Male und die Schmuckgegenstände entsprechen den Wort- und Satzgefühlen der Poesie. Jene Gegenstände im Beginne der bildenden Kunst sind eben so wenig bloße Gegenstände des Schaffens, oder der Sichtbarkeit, wie die Worte der Poesie nicht lediglich Begriffsworte, sondern Verbindungen derselben mit ihren annexen Gefühlen sind. Die Vergleichung fehlt auch hier nicht, wengleich sie nicht als solche ausgedrückt wird. Die Kunst befindet sich hier noch auf der Vorstufe des Mythos; sie hat die Identität noch

nicht in die Vergleichung umgewandelt. Dennoch tritt die Kunst ins Werk; sie kann mithin nicht in der Befangenheit des Mythos stehen geblieben sein: worin zeigt sich dennoch die Vermittlung, welche die Poesie zu leisten hat? Wir werden sehen, daß die Vergleichung in eine höhere Form für die Erzeugung des reinen Gefühls eintritt.

Was ist der Zweck und Sinn bei der Aufstellung eines Mals, bei der Auszeichnung einer Person durch einen Schmuck? Man wird nicht antworten wollen, diese Auszeichnung sei selbst ein abschließender Zweck. Das mag für gesellschaftliche, politische oder sonstige Beziehungen so erscheinen, aber damit ist die ästhetische Frage nicht erledigt; wir fragen nach dem ästhetischen Zwecke, nach dem ästhetischen Grunde dieser Auszeichnung. Die ästhetische Begründung fragt nach dem Sinn dieses Hokus-pokus für den Kulturwert des reinen Gefühls. Aus diesem Gesichtspunkte aber genügt keineswegs die Beziehung auf die Schmückung der Person.

Das reine Gefühl kann erst dann in Vollzug kommen, wenn die Person, welche geschmückt wird, in Beziehung tritt mit der schmückenden Person. Und die schmückende Person braucht nicht eine isolierte Einzelperson zu sein; sie kann sich zu einem Kreis von Personen ausdehnen, von denen die Absicht und die Handlung der Schmückung ausgeht. So tritt der zu schmückende Gegenstand von vornherein in die Korrelation mit der schmückenden Person ein; er wird gleichsam nur zu einem Vordergliede derselben; der Zielpunkt der Korrelation liegt aber in dem letzten Gliede und seinem Kreise.

Wir können jetzt diese Korrelation bestimmter ausdrücken in Gemäßheit der Bestimmung des reinen Gefühls. Bei diesem kommt es letztlich auf das Selbst an. Alle Gegenstände sind nur Stoffe, methodische Stoffe zur methodischen Erzeugung des Selbst. So ist es ganz in der Ordnung, daß auch die zu schmückende Person gar nicht die Hauptsache bleibt, sondern nur der Anlaß ist für die schmückende Person, die ihr Selbst dabei zur Erzeugung bringen will.

10. Die Verinnerlichung.

Und demgemäß können wir nun auch die Vergleichung erweitern und tiefer fassen als die Verinnerlichung, welche das Wesen aller Kunst ist. Die Vergleichung ist nichts als Verinnerlichung. So ist die Poesie in der Vergleichung das Instrument aller Kunst. Die Vermittlung des Mythos ist daher keineswegs unerläßlich; die Vermittlung der Poesie wird darum doch nicht ausgeschaltet, wo der Mythos nicht den bewußten Ausgang bildet. Die Verinnerlichung arbeitet mit den in jedem Gegenstande, in jeder Person latenten Sprachgefühlen. Kein Gegenstand des Schmuckes kann allein in seinem Begriffswort apperzipiert werden; die Wortgefühle müssen in ihm mitschwingen. Wenn also auch die Vergleichung in der primitiven bildenden Kunst übersprungen wird, so wirkt sie doch in der Verinnerlichung fort. Es kommt in der Tat nicht eigentlich auf das Gleichnis an, welches das Mal bildet, welches den Schmuck mit der geschmückten Person in Vergleichung bringt, sondern es kommt vielmehr auf die Beziehung zur schmückenden Person an, auf deren Verinnerlichung bei dieser Schmückung.

Zu dieser Verinnerlichung bleibt die Vorbedingung bestehen, welche die Verbindung der beiden Methoden bildet. Mit der Auszeichnung des Helden allein ist es nicht abgetan; das wäre eine politische Handlung, nicht eine ästhetische Erzeugung. Die letztere hat immer das Selbst zum eigentlichen Gegenstande, mithin die Verinnerlichung, die Ansprache des zu schmückenden Gegenstands aus dem Zentrum des Selbst.

So ist die Vergleichung zur Verinnerlichung geworden. Und als Verinnerlichung ist so die Poesie die verbindende Grundlage der Kunst geblieben. Diese Verbindung erstreckt sich auf alle Zweckbeziehungen der Kunst, wie die Verinnerlichung auch das maßgebende Prinzip bleibt für alle Zweckbeziehungen der Poesie. Ist die Mitteilung der eigentliche Zweck, oder die Beschreibung bei der Poesie, wie bei aller Kunst? Die Beschreibung würde die andere Frage herausfordern: was ist

der Zweck und Sinn von ihr selbst? Muß die Beschreibung nicht vielmehr der Mitteilung dienen?

Die Mitteilung darf aber nicht so eng gefaßt werden, daß sie nur auf die Menschen bezogen wird, an welche sie ergeht; sie muß an erster, wie an letzter Stelle auf das Selbst gerichtet werden. Mit diesem unumgänglichen Ziel der Mitteilung tritt die Beschreibung in den Dienst eines Mittels zurück, und die Mitteilung wird nur eine Weise der Verinnerlichung; sie bezeichnet genauer die Richtung, welche die Verinnerlichung einzuschlagen, in welcher sie sich zu vollziehen hat. Die zu schmückende Person wird in Mitteilung an die schmückende und umgekehrt gesetzt. Die Mitteilung ist die Anteilnahme des Selbst an dem Dasein und Geschick der auszuzeichnenden, oder der poetisch darzustellenden Person. Nicht ihre Beschreibung ist letzter Zweck, sondern diese ist lediglich Mittel der Mitteilung der Verinnerlichung.

In neuerer Zeit ist die Frage einsichtig verhandelt worden, ob der Zweck der Poesie die Anschauung und die Anschaulichmachung sei. Die Antwort kann hiernach bündig gegeben werden: Er ist es, so weit die Verinnerlichung nicht durch die Veranschaulichung geschädigt, so weit die Verinnerlichung durch die Veranschaulichung gefördert wird. Die Verinnerlichung ist und bleibt der entscheidende Zweck. Die Veranschaulichung ist die Beschreibung, ist die Veräußerlichung. Die äußere Darstellung, die Beschreibung ist ein notwendiges Mittel, aber nicht mehr als Mittel. Und wenn eine Kollision zwischen dem Mittel und dem Zweck eintreten sollte, wie sie ja häufig stattfindet, so darf nicht dem Mittel die Entscheidung zugesprochen werden. Hier liegen die Gefahren für die sogenannterweise naive oder gegenständliche Poesie, wie für die Beschreibung und Veranschaulichung in der Kunst überhaupt.

Diese Gefahren sind doppelter Art. Einmal kann die Übertreibung der Veranschaulichung den Verfall in die Prosa herbeiführen, sofern die Verinnerlichung nicht das leitende Ziel bleibt. Dagegen kann aber auch die Vergegen-

ständiglichung so gesteigert werden, daß auch die Verinnerlichung dadurch gesteigert wird. Das ist die klassische Form der gegenständlichen Poesie, der Typus Goethes.

Die Veranschaulichung kann aber überreizt und verstiegen werden, ohne darum platt zu werden, ohne das Ziel der Verinnerlichung aufzugeben. Dann könnte das Moment des Erhabenen in Kraft treten. Aber dieses ist nur ein Moment. Und wenn das Moment des Humors zur Ergänzung in die so gesteigerte Veranschaulichung mit eintritt, so erhöht sich die Verinnerlichung; geschieht dies dagegen nicht, so entsteht für eine solche Darstellung des Erhabenen die Gefahr, das Ideal der Vollendung zu verfehlen. Die klassische Poesie und Kunst geht daher bei aller ihrer großen Veranschaulichungskraft unverkennbar immer von der Verinnerlichung aus. Nur den Allergrößten ist es verliehen, bei Überspannung der Anschauung selbst, die Verinnerlichung festzuhalten, und als das eigentliche Ziel klarzustellen. Nicht das Erhabene ist der absolute Gegenstand, ebenso wenig, wie der Humor: das Schöne allein ist der Gegenstand der Kunst, die Einheit von Seele und Leib. Sie ist die Natur des Menschen, welche der Gegenstand der Menschenliebe des reinen Gefühls ist.

Weder der Schaffende, noch der Beschauer sieht als letzten Zweck den beschriebenen Körper, die veranschaulichte Sache an, sondern allein deren Beziehung, deren Mitteilung an das Selbst. Es gibt eigentlich gar keinen Gegenstand, kein Ding und keine Person für die Kunst; das Selbst ist und bleibt die einzige Person, auf die es ankommt; und jede Sache und jeder Körper muß in diese Personifikation eintreten, um Gegenstand der Kunst zu werden. Diese Bedeutung der Verinnerlichung wird durch die Poesie zur Evidenz gebracht. Auch dadurch wird die Voraussetzung immer deutlicher, welche sie für alle Kunst bildet. Was ist Hekuba? Es kommt auf mich selbst an. So wird die Grenzbestimmung für die Beschreibung und Veranschaulichung durch die Poesie getroffen; das Werk der bildenden Kunst könnte den Anschein eines Selbstzwecks haben; die poetische Beschreibung dagegen kann nur ein Mittel sein. Wenn sie als solches aber ein Mittel der Mitteilung

sein muß, so hat sich diese als Verinnerlichung herausgestellt. Und diese Verinnerlichung gibt nun auch dem allgemeinen Vehikel der poetischen Sprachform, als dem Instrument aller Kunst, eine tiefere Bedeutung.

Unter den Bedenken, welche immerfort gegen das Recht der Kunst, gegen den Ernst des ästhetischen Bewußtseins von jeher erhoben worden, hat die Poesie alle Zeit den größten Anstoß gegeben. Die bildenden Künste entziehen sich dieser Frage halbwegs durch ihren Nutzen, der so vielseitig ist; die Poesie dagegen scheint lediglich Spiel zu sein, zur Mitteilung, als Unterhaltung. Daher beurteilt man aus diesem Zwecke heraus die Lossagung von der Sittlichkeit, welche die Poesie in der Souveränität ihrer Phantasie macht sich anmaßt, und sich zum Geschäft zu machen scheint. Und so scheint um so mehr berechtigt der Kampf, den der Intellektualismus von alters her gegen die Kunst geführt hat, die Auflehnung Platons gegen seinen geliebten Homer selbst.

Das Prinzip des reinen Gefühls kann die Losung *l'art pour l'art* nur als ein vorübergehendes Stichwort im Kampf der Parteien halten. Keine Kunst steht für sich allein; die Poesie steht für sie alle ein. Wäre der Poesie der Ernst abzusprechen, so würde allen Künsten das Fundament entzogen. Die Verinnerlichung ist der allgemeine Sinn der Kunst. Und die Poesie legt den Grund, den allgemeinen Grund der Verinnerlichung für alle Künste. Sie ist die Sprache der Kunst, die zweite Sprache der Kunst.

11. Die Poesie als zweite innere Sprachform.

Die erste Sprache ist geistige Verinnerlichung, Verinnerlichung zum Zwecke des Geistes, der Erkenntnis. Die zweite Sprache ergibt erst die echte Verinnerlichung, die des Selbst. Die erste Sprache ist die Begriffssprache, durch welche die Gegenstände gedacht und erdacht werden. Diese sind nur die Stoffe des reinen Gefühls. Die zweite Sprache ist die Sprache dieses reinen Gefühls. In ihr vollzieht sich die

echte Verinnerlichung, für welche der Geist selbst zum Stoffe herabsinkt; in welcher das Selbst allein zum Gegenstande wird, zum alleinigen Gegenstand. Jeder andere Gegenstand ist nur ein Körper, eine Sache und am Menschen nur der Leib. Die Verinnerlichung erst erzeugt die Natur des Menschen, die Einheit von Leib und Seele.

Die zweite Sprache ist nicht etwa ein Gleichnis; aber freilich bedarf sie, als Terminus, noch genauerer Bestimmung. Wie die Sprache überhaupt, nach Wilhelm von Humboldts Terminologie, innere Sprachform ist, so ist die zweite Sprache, als welche wir hier die Poesie erkennen, genauer die zweite innere Sprachform. Und diese Sprachform ist noch mehr eine innere als die erste, die, als solche, nur von der äußern Lautform unterschieden wird. Sonst aber besteht ihre Innerlichkeit nur in der Erzeugung der Satzbegriffe, und sie bedarf hierzu und für die Erhaltung dieser begrifflichen Einheiten der Fernhaltung aller Gefühlsannexe dieser Begriffsworte.

Die zweite innere Sprachform dagegen setzt sich das Innere zu einer komplizierten Aufgabe, insofern sie die begrifflichen Worte festhalten muß, aber von ihren Gefühlsannexen sie nicht ablösen darf. So wird das Innere hier ein zweiseitiges und ein höheres, weil die Begriffsworte und deren Wortgefühle und Satzgefühle einschließendes. Darin besteht die höhere Aufgabe der Poesie: daß sie, wengleich nicht so unübersehbare Gedankenketten, so doch die heterogensten Elemente, die Begriffsinhalte und die Gefühlsbegleitungen zusammenschließen hat. Und während die erste Sprachform Entselbstung fordert, um dafür die Welt gewinnen zu können, scheint hier das Selbst der alleinige Zweck und Inhalt der Verinnerlichung zu sein.

Indessen ist damit die Verinnerlichung noch keineswegs erfüllt, und so ist auch die Bedeutung der zweiten innern Sprachform mit dem Innern selbst noch nicht erschöpft. Nicht das Innere allein ist das Erzeugnis der Verinnerlichung, so daß die Objekte schlechthin nur Stoffe wären; sondern, da diese Stoffe rein erzeugt werden müssen, muß die Verinnerlichung sich auch auf sie erstrecken, und muß die zweite

innere Sprachform auch das erzeugende Organ der Objekte, wie des Innern werden.

Und nicht allein die Gegenstände selbst sind zu erzeugen von ihr, sondern die Gesamtheit ihrer Zusammenhänge, die natürlichen, die geistigen, die geschichtlichen aller Art. So wird die Poesie in buchstäblicher Bestimmtheit eine zweite Ursprache, eine eigene Erzeugung, Entdeckung, Bestimmung ebenso sehr der Gegenstände, wie vermittelt ihrer zugleich des Innern, welches der Brennpunkt der Verinnerlichung ist. Nicht allein der Bruder wird aus dem Sonnenhelden umgeschaffen, sondern die Sonne selbst wird in dieser poetischen Personifikation nunmehr gedacht; sie bleibt nicht die astronomische, die wahrnehmbare Sonne, sie wird das Zentrum einer neuen Welt. Aber nicht allein die neue Welt ist das Ergebnis dieser Verinnerlichung, sondern von Anfang an nicht minder auch die Sonne selbst. Eine solche Urkraft der Apperzeption besitzt die zweite innere Sprachform. Man unterschätzt die Ursprünglichkeit und den Umfang der poetischen Schöpferkraft, wenn man der Verinnerlichung diese Erstreckung auf das Objekt in eigener Erzeugung abnimmt.

Indem wir die Verinnerlichung in dieser Bedeutung fassen, erledigt sich auch die Frage: ob das Innere als Äußeres, oder das Äußere als Inneres zur Darstellung zu bringen, Aufgabe der Poesie sei. Beide Aufgaben fallen offenbar zusammen. Es gibt gar kein Äußeres in aparter Selbständigkeit, so wenig als ein Inneres ohne die selbsterzeugte Vermittlung des Äußern. Verinnerlichung bedeutet Einheit von Seele und Leib. Wie die Seele nicht ohne den Leib apperzipiert werden kann, so besteht der Leib nicht für die Poesie, außer sofern die Seele sich seiner bemächtigt. Und diese Bemächtigung erfolgt durch die Sprache der Poesie, als die zweite innere Sprachform.

So wäre denn die Seele und das Innere schon vorhanden, um das Äußere sich aneignen zu können? Stände es so, so würde die Verinnerlichung nicht die Reinheit des ästhetischen Gefühls bedeuten können, so würde das Selbst nicht ein reines Erzeugnis sein. So wäre aber auch keine wahrhafte Einheit

von Leib und Seele vollziehbar. Die Einheit fordert, daß ihre beiden Elemente durch sie zur Erzeugung gelangen. Die Seele darf nicht schon vor der Einheit fertig und gegeben sein. Es wird mithin nicht allein das Äußere durch die Poesie verinnerlicht, sondern es wird am Äußern zugleich das Innere erzeugt. Die Verinnerlichung bedeutet die Erzeugung des Innern, der ästhetischen Seele, des Selbstgefühls.

Wir haben die Vergleichung als Verinnerlichung erkannt. Man darf daher nicht fragen: wozu die Vergleichung? Wozu die Metapher? Ist sie nicht vielleicht doch ein Umweg, ein überkommener Kunstgriff, durch den die Poesie nur den Schein von Mitteln an sich zieht, die ihr an sich versagt sind? Sie kann nicht beschreiben und veranschaulichen, wie es die Plastik und die Malerei vermag, daher entlehnt sie als Bilder, was ihr an Abbildern abgeht und versagt ist. Es ist falsch, daß die Metapher nur ein angemaßter, nur ein rhetorischer Schmuck wäre, ein Ballast, der in dem poetischen Gedankenfluge auch abgeworfen werden könnte. Wir haben erwogen, daß dieser vermeintliche Schmuck ebenso instrumental ist, wie der Schmuck im bildnerischen Mal. Wir haben erkannt, daß der Bedeutung des Mals die zweite innere Sprachform durchaus entspricht. Wie durch das Mal das Selbst mit der geschmückten Person in Beziehung gesetzt wird, so durch die poetische Sprache der Gegenstand, als ein Zubehör des Selbst.

So ist die Vergleichung so wenig nebensächlich, daß sie vielmehr diese zweite innere Sprachform selbst ist. Mit den Gefühlsannexen wird das Begriffswort apperzipiert, und in das Innere des Selbst verwandelt. Die Sonne ist nicht nur nicht mehr der Sonnenheld, sondern sie wird zum Gleichnis für den Bruder. Auch die Brüder laufen, wie die Sonnen fliegen. Aber das Gleichnis hat den Gegenstand dennoch aus dieser ganzen Sphäre herausgehoben. Die Metapher ist nicht eine Nebensache, aber durch sie ist die Sonne zur Nebensache geworden. Und doch ist nicht etwa der Bruder zur Hauptsache geworden; auch er ist nur Mittelsperson. Der erzielte Gegenstand ist allein das Selbst. Wir betreten feuertrunken

das Heiligtum der Freude. Die Freude ist das Heiligtum des reinen Selbst. Das Selbst ist die Einheit, welche die Sprache der Poesie vollzieht.

Wir sehen hier wieder an der Sonne, in welchem genauem Sinne die Natur, als Gegenstand des Schönen, das Erzeugnis der Kunst und zuvörderst der Poesie ist. Nicht etwa die bildende Kunst vermag allein und ursprünglich die Natur zu entdecken, und zur Verinnerlichung zu bringen. Auch sie bedarf der Krücke der Vergleichung; auch sie darf die Vergleichung nicht nur als Krücke behandeln. Innere Sprachform aber ist die Vergleichung nur in der Poesie.

Wenn daher die Landschaft das eminente Problem der modernen Kunst geworden ist, so werden wir zu erwägen haben, welcher Zusammenhang zwischen dieser Entwicklung und der Entwicklung der neuern Poesie besteht. Wir dürfen nicht von vornherein annehmen, daß die Selbständigkeit der Malerei es mit sich bringe und erfordere, daß durch sie die Beobachtung und die Entdeckung der Natur ohne alle weitere Voraussetzung von statten gehen müsse. Vielmehr werden wir ihre Reinheit als bedingt erkennen müssen, wie schon durch die Vorbedingung der Erkenntnis, so nicht minder auch durch die Poesie, als den Oberbegriff der Kunst. Die Naturmalerei muß sonach die Naturpoesie zur Voraussetzung haben. Wenn sich nun aber zeigen sollte, daß diese Naturpoesie nicht in der poetischen Naturbeschreibung besteht, sondern vielmehr in der Lyrik, so wird dadurch wieder die Einheit von Seele und Leib lebendig, und die Verinnerlichung kommt zu einer neuen prägnanten Bedeutung. An der Lyrik hat die Malerei die Landschaft zur Erzeugung gebracht.

So macht die Poesie, und zwar für alle Künste, die Natur zur schönen Natur, gleichsam zum Kunstwerk des Schönen. Dies sind mithin die beiden Pole der Poesie: die Natur und das Selbst. Die Zueignung hat aus dem Verhältnis zur Natur und zur Erkenntnis die Poesie bestimmt. „Aus Morgenduft gewebt und

Sonnenklarheit, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.“ Die Hand der Wahrheit ist der Mythos, die Erkenntnis im Morgendufte. Aber der Schleier der Dichtung ist zugleich auch aus Sonnenklarheit gewebt, mithin aus der gereiften Erkenntnis. Und es ist nicht Erkenntnis schlechthin, sondern die Natur selbst gleichsam webt den Schleier; sie ist im Morgenduft und in der Sonnenklarheit das unmittelbare Objekt der Dichtung. Aber die Dichtung bleibt ein Schleier aller Erkenntnis. Nicht der Erkenntnis; denn diese empfängt sie aus der Hand der Wahrheit. Was sie verschleiert, was sie vielmehr nur im Schleier enthüllt, das ist die Dichtung selbst, das ist das Selbst des reinen Gefühls.

12. Die Bilder und die Schatten.

In dem Schleier ist die Selbstanklage und Rechtfertigung zu erkennen, die allen großen Dichtern am Herzen liegt. „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nicht Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft.“ So wehrt sich Shakespeare gegen die Skepsis, daß alle Poesie nur eitel Schein und Blendwerk sei. Allerdings nur Schattenspiel, aber die Einbildungskraft ist die Sonne dabei. Schatten ist das alte idealistische Gleichnis. Schatten sind die Bilder, die von der Höhle im weltgeschichtlichen Gleichnis Platons reflektiert werden; die Schatten, als die Bilder der Dinge, die das wahre Sein ausmachen. Dieses wahre Sein aber besteht auch nur in dem reinen Denken, dem reinen Schauen. Die Bilder sind daher nicht schlechthin Abbilder; denn die Urbilder bestehen auch nur im reinen Schauen. Die Bilder sind zwar nicht Scheinbilder, aber Erscheinungen; und den Erscheinungen sind nicht etwa Urbilder, Urdinge, Dinge an sich korrelativ, sondern Gebilde des reinen Denkens, Noumena. Alles Sein hat seinen letzten Grund im Denken. Und das Denken hat seinen tiefsten Ausdruck im Verinnern (*ἐννοεῖν*).

So geht im Verinnern das reine Denken, als reines Schauen, mit dem reinen Schaffen der Poesie zusammen. Verinnerlichung

ist die gemeinsame Methodik alles geistigen Schaffens. Nur der Begriff und das seines Gefühlsannexes entblößte Begriffswort macht den Einschnitt in das geistige Wesen, so daß auf die eine Seite die Welt der wissenschaftlichen Erscheinungen, und auf die andere die der Schattenspielbilder fällt. Bilder sind die Objekte auf beiden Seiten, Schattenbilder. Nur das Spiel stellt sich dem Begriff entgegen, das Schattenspiel dem Schattenbegriff. Und das Spiel bringt die Umkehr in der Korrelation hervor; nicht die Dinge sind die Urbilder, sondern das Innere ist das Ding an sich, und alle Dinge, die Natur selbst, sie ist nur Spiegelung des Innern, aus dem Brennpunkte des Selbst gehen sie als Strahlungen hervor. Wie aber so das Schattenspiel und der Schleier der Poesie aus der allgemeinen Lösung des Idealismus bestimmbar werden, so ist dadurch wiederum auch das Grundverhältnis bestätigt, welches zwischen der Poesie und allen anderen Künsten besteht.

13. Die Natur und die Kultur.

Wir haben bisher das Verhältnis der Poesie zur Natur betrachtet, und an diesem Grundverhältnis, welches bestehen bleibt in aller Entwicklung und für alle Beziehungen der Poesie, hat sich auch die Voraussetzung feststellen lassen, welche die Poesie für alle Künste bildet. Indessen bleibt die Natur nicht das einzige Objekt, als Problem der Verinnerlichung: die Formen der Kultur nehmen eine ähnliche Objektivität an, wie die Natur. Schon die elementaren Formen des gesellschaftlichen und des politischen Lebens unter den Menschen der Urzeit streben eine Stabilierung und auf dem Wege der Anerkennung, eine Befestigung dieser Einrichtungen an, als ob die Anerkennung bewirken sollte, diese menschlichen Einrichtungen zu Gebilden der Natur umzuprägen.

Es bleibt aber nicht bei dem Gegensatz zwischen Menschenwerk und Naturprodukt; bald treten zu diesen Unterschieden die Werke der bildenden Künste hinzu. Sie sind Menschen-

werke, erheben aber auch den Anspruch, ebenso den Wert und den Charakter von Naturgebilden zu verdienen, wie die Einrichtungen der sonstigen menschlichen Gesellschaft. Nicht einmal die Einrichtungen der Religion brauchen davon ausgenommen zu werden; sollen ja doch die Tempel der Götter ursprünglich nur verwandelte Paläste der Fürsten sein. So wächst die Kunst aus der politischen Kultur heraus. Und je mehr die Ansprüche der Mächtigen gesteigert und erweitert werden, und je gefügiger die Schwächeren gegen die Macht werden, desto mehr wird dadurch nicht nur der Kultus unterstützt, sondern mit diesem zugleich auch die Kultur der Kunst. Diese Beziehung zur Kunst ist urwüchsig in der politischen Kultur. Denn die sozialen und politischen Differenzierungen in der Urform der menschlichen Gesellschaft müssen an sich selbst eine Verinnerlichung anstreben, damit sie nicht als eine unmotivierte, lediglich auf Macht und Willkür beruhende Wirklichkeit zu gelten brauchen. Diese Verinnerlichung lenkt auf die Bahn der Kunst hin.

Einem solchen Fürstensitz ist gewöhnlich ein Kampf vorausgegangen; er ist der Siegespreis nach diesem Kampfe. Der Kampf wird von Stämmen geführt, und ein Stamm hat den Sieg errungen. Der Fürst bleibt nicht ein Einzelner, oder vielmehr er ist dies nicht gewesen, aber er bleibt es auch nicht, sondern sein Anhang bildet einen Kreis um ihn. In diesem ist der Fürst der Mittelpunkt, aber zu ihm gehört der Kreis. Dieser sein Anhang, sein Stamm verwächst mit dem Fürsten und mit seiner Geschichte. Seine Geschichte ist die Geschichte seines Stammes, der seine Kreise in dieser seiner Geschichte immer mehr erweitert. Solche Begebenheiten im Wechsel der sozialen und politischen Machtverhältnisse in einem Stamme und alsbald auch im Wechselverkehr der Stämme erwecken das Interesse an ihrer Verinnerlichung. Wir wissen ja jetzt, daß die poetische Verinnerlichung kein willkürlicher Umweg, sondern vielmehr das unausweichliche Mittel ist zur geistigen Mitteilung, mithin zur Darstellung und zur Aufbewahrung.

Als Gedächtnis (*μνήμη*) ist das Bewußtsein bei den Griechen entstanden. Die Aufbewahrung im Gedächtnis ist der erste Akt der Verinnerlichung. So entstehen, als Urform der Poesie, die „Ruhmes-taten der Männer“ (*κλέα ἀνδρῶν*). So entsteht ein Berufsstand wandernder Sänger. In diesen Urformen der Poesie liegen die Urformen des Epos.

15. Die zweite innere Sprachform und die Arten der Poesie.

Die literarischen Grundformen der Poesie sind zwar ebenso sehr als geschichtliche Fakta anzunehmen, wie auch die Arten der Künste solche Faktizität in Anspruch nehmen; dennoch aber sind auch sie, der Voraussetzung ihrer Einheit gemäß, aus dieser heraus zu deduzieren, wie ja auch die Poesie selbst für alle Künste diese Ursprungsbedeutung der Einheit hat. Was für alle Arten der Kunst gilt, muß erst recht für die Arten der Poesie anzusprechen sein. Es ist mithin ein Gattungscharakter, wie Schiller sagte, für die Poesie vorauszusetzen.

Worein wollen wir nun diesen Gattungscharakter setzen? Nach den voraufgehenden Erörterungen haben wir ihn in der Verinnerlichung zu erkennen, welche für alle Künste das Ziel ist, auf welches die innere Sprachform der Poesie hinsteuert. Sie ist das Aneignungs- und Eroberungsmittel aller Art von Inhalt und Objekt für die Innenwelt des Selbst. Die Korrelation des zu erzeugenden Objekts mit dem Selbst muß immer der ästhetische Leitgedanke sein für alle Grundlegungen und für alle Einteilungen.

Diese Korrelation erfordert selbst aber immer wieder neue Bestimmungen, und zwar für die beiden Glieder derselben, für das Objekt, wie für das Subjekt.

Erinnern wir uns immer wieder, daß es sich in aller Kunst um die Einheit in der Natur des Menschen und mit dem Menschen der Natur handelt. Während

aber die Natur des Menschen nur die Einheit von Leib und Seele vertritt, erweitert sich für den Menschen der Natur der Horizont des Individuums auf das *U n i v e r s u m*.

Ohnehin bahnt sich auch in der Natur des Menschen durch das Moment der Seele schon diese Erweiterung in einem größern Umfange an. Denn die Seele enthebt das Individuum schließlich seiner Naturschranken, und ordnet den Einzelmenschen in ein neues Universum ein, in das der *G e s c h i c h t e*.

Die Verinnerlichung würde äußerlich bleiben, wenn sie das Individuum nicht auf das Universum der Geschichte zu projizieren vermöchte. Und die innere Sprachform der Poesie würde nicht Vernunftsprache sein, und immer reicher und tiefer zu einer solchen auswachsen, wenn sie nicht ebenso das Subjekt, wie das Objekt, im geschichtlichen Sinne zur Verinnerlichung bringen könnte.

Es ist aus diesem unserm Grundbegriffe durchaus zu verstehen, daß das *E p o s* die *U r f o r m* der Poesie ist. Unsere Betrachtungen haben uns schon auf den politischen Ursinn des Epos geführt, und wir werden diese geschichtliche Grundkraft des Epos genauer zu betrachten haben. Hier genügt es, auf das historische Gepräge hinzuweisen, welches dem Epos eigen ist, ohne welches sein Inhalt nicht gedacht werden kann. Es wächst aus dem Mythos heraus, wie das Volk aus dem Chaos einer Völkerwanderung herauftaucht, eine Urform der politischen Geschichte, eine Urform, in welcher Völkerstämme zu einer Einheit zu verschmelzen streben, durch Kriege zum Frieden einer Einheit. Diese Vereinheitlichung ist die Grundform der poetischen Verinnerlichung. Nicht Länder und Flüsse, nicht Berge und Bäume sind das eigentliche Objekt, auf dessen Verinnerlichung und poetische Aneignung es hier ankommt; sondern die Menschen, die Völker und die Helden sind die Objekte, in deren Aneignung die Verinnerlichung sich vollzieht. So bildet sich hier die *K o r r e l a t i o n* zwischen Objekt und Subjekt schon dadurch, daß es *S u b j e k t e* sind, welche zu Objekten der Verinnerlichung werden.

Aber diese Subjekte liegen immerhin noch auf der Seite des Objekts. Wie steht es aber um das Selbst des reinen Gefühls, welches eigentlich erst das poetische Subjekt ausmachen kann? Erst mit Rücksicht auf dieses Selbst kann es doch zu einer poetischen Grundform, also zum Epos kommen. Die Verinnerlichung muß selbst noch eine Spezialisierung erfahren.

Diese Spezialisierung der epischen Poesie bildet die Erzählung. Die Natur dieser Sujets ist die Geschichte. Und die Geschichte hat diesen Doppelsinn, daß sie zugleich das Objekt und seine Darstellung bedeutet. Diese Darstellung wird nun hier reine Erzeugung. Aber die Erzählung ist der Stilcharakter dieser Darstellung. Es handelt sich um Begebenheiten; im Grunde jedoch so wenig um diese selbst, wie um die Völker und die Helden. Denn den eigentlichen Drehpunkt bildet einzig und allein das reine Selbst. Dennoch ist die Erzählung das erzeugende Mittel, welches zur poetischen Grundform werden muß.

Die Erzählung ist sonach nicht die äußerliche Form einer Darstellungsweise, die auch verändert werden könnte, sondern sie ist die reine Erzeugungsweise dieses spezifischen Inhalts, dieser Begebenheiten, welche die Urform der Geschichte sind. Und in dieser erzählenden Erzeugung werden die Begebenheiten verinnerlicht durch die Taten der Völker, und diese wiederum durch die Taten der Helden. Und doch kommt es gar nicht auf diese Begebenheiten, diese Völker und diese Helden an, sondern im letzten Grunde nur auf das reine Selbst, welches den Zielpunkt der Verinnerlichung bildet. Aber dieses reine Selbst erzeugt sich in der Korrelation mit jenem Chaos von Menschengestalten.

Anders verhält es sich in der zweiten Grundform, welche die Lyrik bildet. In ihr gibt es keine Völker und keine Helden mehr; der Mensch steht hier isoliert im Zeichen des Individuums. Zwar sind es unmittelbar zwei Individuen, die ihr Spiel miteinander treiben, aber sie betrachten sich gar nicht als zwei; sie streben zu einer Einheit zusammen.

Die Einheit von Leib und Seele wird hier ganz der Seele übertragen. Der Mensch hört auf, Mensch der Natur zu sein; und auch die Natur des Menschen wird gar nicht mehr in Spaltung von Leib und Seele gedacht, sondern nur als seelische Einheit: zwei Herzen, ein Schlag. Das ist unbezweifelbar eine Grundform, welche aus dem Gattungscharakter der Poesie hervortritt; sie scheint die Hauptform der Verinnerlichung zu vertreten. Was im Epos die Begebenheit bedeutet, das bedeutet hier das Erlebnis. Wie die Seele die Einheit des Lebens ist, so die Liebe die Einheit des Lebens; die Wurzel und die Blüte des Lebens. Die Innenwelt ist die Schöpfung der Verinnerlichung; und könnte es eine Innenwelt geben ohne die Grundkraft der Liebe?

Das reine Gefühl haben wir als die Liebe bestimmt, als die Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen. Schon in dieser allgemeinen Grundbestimmung des ästhetischen Bewußtseins haben wir daher die lyrische Form der Poesie vorausgesetzt. Was sonst in aller Kunst die Bedeutsamkeit der Liebe haben mag, kommt erst in der Lyrik zur Bestimmtheit und zur reinen Ausprägung.

Daher ist auch die Stilform der Lyrik charakteristisch für dieses innerlichste Erleben, das Erlebnis der Liebe. Die Erzählung verblaßt hier, und sie wird zu einem unzulänglichen, unpersönlichen, daher unwürdigen Auskunftsmittel. An ihre Stelle tritt das Bekenntnis.

Das Bekenntnis bezieht sich zwar im lateinischen Ausdruck des Wortes auf das Handwerk, aber auch nur im Sinne des Lebensberufes. Und als solcher höchster Beruf des Menschenlebens erscheint die Liebe in der Lyrik. Da tritt der Mensch mit seinem ganzen Werte ein; er fordert sein Schicksal in die Schranken. Wenn es irgendwie möglich und zulässig ist, den ganzen Lebenswert in eine Summe zusammenzufassen, so ist die Liebe diese Summe des Lebenswertes. Und diesen Lebenswert gilt es, im Liebesliede zu bekennen. Wenn es keinen Beruf sonst für die Lebensarbeit des Menschen gäbe, und wenn es keine Religion auf Erden gäbe: durch die Liebe müßte der Mensch zum Bekenner werden. Im Be-

kenntnis der Liebe vollzieht sich die innerlichste Verinnerlichung, welche der Poesie zusteht.

In der Lyrik ist alles nur Innenwelt. Alle Objekte und Begebenheiten treten zurück, und werden wie nur zu einer Staffage des Vordergrundes, den diese absonderliche Subjektivität allein bildet. Daher hört hier auch der Unterschied auf, den die Erzählung bedingt. Die ganze Umwelt verschwindet; sie kommt eigentlich gar nicht für die Mitteilung in Frage; im Liebesliede gilt es nur das Bekenntnis. Und dieses spricht ein einsamer Mensch aus; er würde es aussprechen, auch wenn er ganz allein in der Welt wäre. Das Bekenntnis nimmt hier den Charakter einer Unmittelbarkeit an, dem sogar die Mitteilung fremd bleibt.

Und wie der Bekenner einsam für sich dasteht, so vereinigt er sich mit dem reinen Gefühle, welches sein Bekenntnis aufnimmt, und an ihm sich aufrichtet. So stellt die Lyrik eine innigste Verinnerlichung dar, die Erzeugung eines reinen Selbst, in welchem der Bekenner zusammenschmilzt mit dem Nachfühlenden, dem Mitfühlenden, in dem das Erlebnis der Liebe sich erneut, sich wiederholt; in dem das Bekenntnis selbst zu einer höhern Weihe, zu einer neuen Geschlossenheit sich umprägt.

So ist die Lyrik eine neue Form der Verinnerlichung, eine neue Erzeugung des reinen Selbst. Es entsteht so auch eine neue Natur des Menschen, und ein neuer Mensch der Natur; ein neuer Begriff der Natur, als Innenwelt.

Eine dritte Grundform bildet das Drama.

Was ist der Begriff der Handlung in dieser neuen Problemform? Worin unterscheidet sie sich von der Begebenheit und vom Erlebnis? Und was tritt in ihr und durch sie an die Stelle der Erzählung und des Bekenntnisses? Welche höhere Stufe der Verinnerlichung wird durch die Handlung beschritten?

Knüpfen wir wiederum an die Korrelation von Subjekt und Objekt an, so wird zunächst evident, daß das Objekt ebenso in Schatten gestellt wird, wie die Begebenheit; höchstens das

Erlebnis könnte hier wieder auftreten wollen. Aber da es sich beim Erlebnis nur um die Liebe handelt, so belehrt die dürftigste dramatische Erfahrung darüber, daß diese im echten Drama zu einer bloßen Episode wird. Also auch das Erlebnis wird zurückgestellt, ebenso wie die Begebenheit: was gibt der Handlung nun ihren unterscheidenden Charakter, so daß alle Objektivität vor ihr ein Ende nimmt, und einzig und allein das Subjekt den Angelpunkt der neuen poetischen Form bildet?

Das Wort Handlung gemahnt uns an einen Grundbegriff der Ethik, und damit an die ethische Vorbedingung des reinen Gefühls. Mit der Handlung tritt daher die Poesie im Drama auf eine neue hohe Stufe der Kultur. Es kann sich nicht mehr schlechthin um Objekte und um Begebenheiten drehen, wo die Handlung zum Problem wird.

Die Ethik des reinen Willens hat gelehrt, daß der Begriff der Handlung auf der Einheit der Handlung beruht, und daß die Einheit der Handlung die Einheit des handelnden Subjektes, als des Rechtssubjektes und als der sittlichen Person, zur Voraussetzung hat. So ergibt schon das Wort Handlung für die Grundform des Dramas die schweren Komplikationen, welche ihm gestellt sind.

Indessen betrifft dies alles nur die Vorbedingungen, noch nicht aber die reine ästhetische Erzeugung. Es darf für die dramatische Handlung nicht verbleiben bei der sittlichen Einheit der Handlung, noch bei der Einheit der sittlichen Person. Welchen andern Umfang aber könnte denn die Einheit der Handlung erlangen, um den neuen Charakter der ästhetischen Handlung anzunehmen?

Wiederum müssen wir uns an der Korrelation von Objekt und Subjekt orientieren. Dem reinen Gefühl gegenüber ist die Handlung, die sich auf der Bühne begiebt, nichts mehr als ein Objekt, das nur in ethischer Hinsicht von einer Begebenheit unterschieden wird. Und so sind auch für das reine Gefühl die auf der Bühne agierenden Personen ebenfalls nur Objekte; denn was sie mehr sind, geht nur die sittliche Vorbedingung an. Wenn sie dagegen für das reine Gefühl selbst

positiv werden wollen, so muß die Handlung und ihre Einheit sich auf das reine Selbstgefühl erstrecken; so darf sie nicht beschränkt bleiben auf die agierenden Subjekte, die für das Selbstgefühl nur vorbedingende Objekte sind.

Das Drama stellt daher als ein ganz neues Problem die Forderung einer Einheit der Handlung auf, welche gleichsam die Bühne mit dem Zuschauerraum verbindet. Nicht der Schauspieler allein bleibt der Handelnde; nicht die von ihm ausgehende, durch ihn vollführte Handlung kann die Einheit vollziehen; nicht die Einheit, welche der dramatische Held zu vollziehen hat, ist die dramatische Einheit der Handlung, sondern diese fordert die Vereinigung der Bühnenhandlung mit dem Zuschauer: der für diese Einheit keineswegs müßig bleibt, so wenig er, was gewiß nicht bezweifelt wird, überflüssig ist.

Die dramatische Einheit besteht in derjenigen Einheit, welche überall die Einheit des ästhetischen Bewußtseins erfordert: die Vereinigung mit dem Subjekte, das man gemeinhin als das *rezeptive* zu bezeichnen pflegt, welches aber, als das reine Selbst, an der reinen Erzeugung aktiven Anteil gewinnen muß.

So bildet das Drama einen neuen, einen höchsten Grad der Verinnerlichung, weil der Vereinheitlichung. Das ästhetische Problem läßt sich nicht schärfer zusammenfassen als in dem Gedanken: daß die Subjekte zur Vereinigung kommen: das schaffende und das erlebende. Das Kunstwerk bleibt tot, wenn es nur als eine Schöpfung, als ein Geschöpf gedacht wird; lebendige Schöpfung wird es erst, wenn es das Leben des reinen Gefühls zu erwecken vermag in dem Miterlebenden, der keineswegs nur ein Genießender ist.

Bei keiner Form der Poesie, vielleicht bei keiner Kunstform überhaupt, kommt es so deutlich an den Tag, daß die reine ästhetische Erzeugung eine *Korrelation* auch in der Erzeugung ist eine Korrelation daher nicht nur zwischen Objekt und Subjekt, sondern auch zwischen Subjekt

und Subjekt, zwischen dem schaffenden Genie und dem Mitfühlenden.

Das reine Selbstgefühl schließt nicht etwa ab mit dem schaffenden Subjekte, sondern es vollzieht sich erst im Nachleben und Miterleben. Man könnte dies paradox dahin ausdrücken: daß der Künstler selbst zur bloßen Vorbedingung wird, daß er selbst sich erst aus seinem Status des Schaffens und der Arbeit herausversetzen, und zum Standpunkt des Genießenden erheben muß; daß er daher die Differenz zwischen dem Urheber und dem Beschauer in sich aufheben, und daher auch sie überhaupt nivellieren muß.

Diese Quintessenz des reinen Gefühls bringt die dramatische Einheit zur Evidenz. Mit dem Kunstwerk allein ist es nicht getan, und auch nicht einmal mit seinem Urheber; der Zuschauer gehört auch dazu. Die Einheit der dramatischen Handlung muß auf der Verknüpfung mit dem Zuschauer ebenso, wie mit dem Bühnenhelden, beruhen, in ihr bestehen. So stellt das Drama den Grundgedanken des ästhetischen Bewußtseins klar, daß das reine Selbst die höhere Korrelation der Subjekte zur Voraussetzung hat.

Und daher erscheint das Drama als die höchste Form der Verinnerlichung; denn sie übertrifft alle sonstige Aneignung von Objekten, Begebenheiten und Erlebnissen: sie geht auf die Handlung, auf die Einheit der Handlung, auf die Einheit des handelnden Subjektes. Sie bearbeitet demnach die sittliche Vorbedingung in ihren Schwerpunkten, und bringt sie zu derjenigen Verwandlung, welche das reine Selbst erfordert, welche das reine Gefühl bezeugt. Das Drama gilt daher mit Recht als die höchste Form der Poesie und als eine höchste Kunstform überhaupt.

Es ist die Frage, ob die Ästhetik auf den Gedanken einer neuen poetischen Grundform hätte kommen können, wenn nicht die neueren Völker den Roman zur Ausgestaltung gebracht hätten. Indessen muß doch auch das Symptom beachtet werden, daß schon das Altertum und zumal in seiner Nachblüte, in der das Individuum subjek-

tiver hervortritt, den Vorwurf des Romans aufgenommen hat. Und gerade dieser antike Roman stellt es bei aller seiner Mangelhaftigkeit doch außer Zweifel, daß es sich im Roman um nichts anderes als um die *L i e b e* handelt.

Nochmals um die Liebe, nachdem sie schon das Problem der Lyrik war? Will der Roman etwa eine neue Form, eine Umformung der Lyrik sein? Oder will er etwa als eine Mischform sein Daseinsrecht begründen, indem er von allen anderen Grundformen etwas aufnimmt? Und was ist das Neue, das er selbst hinzubringt?

E i n e s stellt schon die historische Entstehung fest: daß der Roman durchaus nicht eine Fortsetzung des *E p o s* ist. Wie kann er aber das lyrische Problem von einer neuen Seite zu fassen haben?

Halten wir uns wiederum an den historischen Fingerzeig, den die Entstehung des antiken Romans darbietet, so erkennen wir, daß es die *K o m p l i k a t i o n e n* der *K u l t u r* sind, welche eine neue Behandlungsweise der Liebe erforderlich machten. Die Liebe, als das Erlebnis der Lyrik, ist gleichsam eine Robinsonade. Für sie existiert die ganze übrige Welt nicht. Der Mensch der Natur schrumpft ihr zusammen zur Natur des Menschen. Und das Universum der Kultur bleibt ihr mit einem dichten Schleier bedeckt.

Es gehört aber zum Amt der Poesie, auch diesen Schleier zu lüften, und die Komplikationen in ihr Zauberreich hereinzuziehen, welche der einsamen Liebe in den Verwicklungen der Kultur unentrinnbar werden. So wird es auch methodisch verständlich, daß der Roman entstehen mußte, daß die Poesie mit der Lyrik ihr Werk an der Liebe nicht als vollführt ansehen konnte.

Der Liebende bleibt nicht der Schäfer auf der Heide; er wird aus dem Paradies des Hains in die weite Welt der sittlichen Kultur vertrieben; und er muß in ihr sein Herz zu wahren lernen; er darf es nicht in ihr verlieren, noch gar verloren geben. Im Kampfe mit den Hemmnissen, welche selbst die Rüstzeuge der sittlichen Kultur bilden, muß er seine Liebe behaupten; freilich auch diese Behauptung mit seinem Kopfe bezahlen.

Die Liebe wird daher ein neuer Lebenswert im Leben der Kultur. Sie bleibt nicht das Erlebnis des Einsamen, für den es keine andere Welt gibt; sie wird ein Kampfpfeiler von ganz anderer Art, als dies die Siegespreise der epischen Heldenliebe sind. Der neue Lebenswert der Liebe ist ebenso sehr ein Lohn der Entsagung, wie der Beglückung. Der neue Lebenswert der Liebe entspricht eben dem neuen Begriffe des Lebenswertes der Kultur. Da waltet nicht nur das Wechselspiel von Freud und Leid; sondern da gilt es, das Leiden selbst als die Summe des Lebenswertes zu ziehen: in das Leiden selbst die reinsten Lebensfreuden einzurechnen.

Das ist der ethische Sinn des Lebenswertes der Kultur. Sollte er nicht auch eine sittliche Vorbedingung der Poesie werden müssen?

Auch aus dem Begriffe des reinen Gefühls und des reinen Selbst werden wir somit auf die Grundform des Romans geführt. Sogar mit dem Drama bliebe die Verinnerlichung, trotz aller Höhe, die sie in ihm erreicht, doch noch auf die Wege ihres Vollzuges eingeschränkt. Sie sucht nur die Spitzen zu verbinden; aber sie läßt die Niederungen unbeleuchtet, durch welche sich die Verinnerlichung hindurchzusetzen hat.

Man denke nur an die Grundpfeiler, welche in der sittlichen Kultur die Liebe und die Ehe bilden: sind sie etwa identisch? gibt es einen Satz der Identität für die reine Ethik und für ihre Anwendungen in der Welt der sozialen und politischen Verhältnisse?

Was tut nun aber die Ethik, um die Antinomie zwischen Liebe und Ehe auszugleichen? Die größte ihrer Leistungen in dieser Hinsicht ist die Zulassung, die sie dem Eherechte in der Scheidung gewährt. Positives vermag sie nicht zu leisten für diesen unaufhörlichen Konflikt.

Sollte es die Poesie aber bei diesem Konflikt bewenden lassen? Hier muß ihr nichts Geringeres in Gefahr kommen als das reine Gefühl selbst und das reine Selbst. Sie blieben hohl und unwahrhaftig, wenn das liebende Individuum in diesen

schwierigsten Bedrängnissen des sittlichen Erdenlebens im Stiche gelassen würde.

Es ist ein neues Richteramt, zu dem sie sich hier berufen fühlen muß; eines Amtes der Gnade eben so sehr, wie der Verdammnis. Es wäre schlimm, wenn sie sich von der Hand der sittlichen Vorbedingung um Haaresbreite ablenken ließe. Es wäre aber auch um die Poesie schlimm bestellt, wenn sie es bei dem Spruche der Vorbedingung bewenden ließe. Die Verinnerlichung, die ihr obliegt, muß ein neues reines Selbst zur Wiedergeburt bringen vermöge des reinen Gefühls, welches nur ihr Werk ist, ihr reines eigenes, selbständiges Erzeugnis.

So läßt es sich verstehen, daß der Roman eine *M i s c h - f o r m* zu sein scheint, während er vielmehr seine Eigenart nicht herausbilden könnte, wenn er nicht mit den vorausgegangenen Formen der Poesie operieren dürfte. Er macht aber keineswegs einen Zusatz zur Lyrik, so wenig als zur Epik. Und er bedient sich auch nicht der dialektischen Kunstgriffe des Dramas; sondern die Abhängigkeit von den poetischen Vorformen ist nur eine scheinbare. Er ist nicht von ihnen selbst abhängig, sondern vielmehr nur von den sittlichen Problemen, welche auch dort die Vorbedingungen sind. Er ist das ästhetische Produkt komplizierter Kulturperioden; und die Komplikation ist allerdings bei ihm größer als selbst beim Drama. Aber der Zusammenhang mit den sittlichen Problemen ist, als sittliche Vorbedingung, für die primitivste poetische Form schon unerläßlich. So ergibt sich auch der Roman aus unseren methodischen Bestimmungen.

In allen diesen Grundformen hat sich nun die Poesie als die *zweite innere Sprachform* bewährt. Und da diese, als Gefühlssprache, der metrischen Elemente sich bedient, so ist zunächst ihr Zusammenhang mit der *Musik* in natürlicher Weise hergestellt. Worin diese selbständig wird, das ist durch die *zweite Begriffssprache* bedingt, welche in den *Tonwerten* begründet wird. Diese selbst sind zwar auch schon mit Gefühlsannexen begabt; aber die Grundlage, welche die Poesie auch für die Musik

bildet, vollzieht sich in den Zusammenhängen, die sich zwischen dem Epos und dem Oratorium, der Lyrik und dem Liede, und endlich zwischen dem Drama und der Oper bilden.

Es ist allerdings charakteristisch für den Begriff des Romans, daß zwischen ihm und der Musik keine Verbindung denkbar scheint. Hieran ist nicht so sehr die Prosaform des Romans schuld, als vielmehr seine Kompliziertheit mit den sittlichen Vorbedingungen.

Die Poesie ist aber auch das Sprachgefühl der bildenden Künste. Wiefern dies auch für die Baukunst zutrifft, dürfte sich an dieser Stelle nicht gut erörtern lassen. Dagegen wird es unmittelbar klar bei der Plastik und der Malerei; und diese Klarheit des Zusammenhanges bezieht sich auch auf die poetischen Grundformen, bei der Malerei sogar auch einschließlich des Romans.

Es dürfte nun nicht unwichtig sein, diese Zusammenhänge bei der Plastik und der Malerei mit den Grundformen der Poesie festzustellen, und nicht unmittelbar mit den sittlichen Problemen selbst.

Die poetische Verinnerlichung muß vorangegangen sein, wenn die der bildenden Künste zu einer neuen Stufe der Reinheit emporsteigen soll. Die sittlichen Vorbedingungen aller Künste müssen erst im Schmelztiegel der Poesie ihre Läuterung durchmachen. In diesem gesteigerten Sinne wird die Poesie zur zweiten innern Sprachform aller Künste.

