



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Ästhetik des reinen Gefühls**

**Cohen, Hermann**

**1912**

11. Das ästhetische Gefühl der Liebe (Mitteilung und Bedeutung - Die Nacktheit - Epheben und Amazonen - Liebe und Ehre - Die Verklärung des Leibes - Die Ehrfurcht der Scham - Die Aufgabe der ...

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

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

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

#### 11. Das ästhetische Gefühl der Liebe.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 12. Die Einfühlung.

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

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