



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

B. Der Humor (Der Ausschlag nach der Sittlichkeit)

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

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

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

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

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

9. Eine neue Bedeutung der Natur in der Kunst.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10. Die beiden Grenzen der Natur des Menschen.

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

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

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

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

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

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

11. Das Problem des Häßlichen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Das Problem des Satyrs.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13. Die klassische und die moderne Kunst.

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

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

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

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

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

und Unformen des Menschenlebens eine so hohe Anerkennung unbestritten ist?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14. Das Porträt und die Karikatur.

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

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

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

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

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

15. Der Naturalismus und die Seele.

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

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

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

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

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

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

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

16. Die malerische Weltanschauung des Humors.

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

reicht, durch diesen Charakter des Humors. Zwar verschmäht er keineswegs die klassische Schönheit, und er ist auch in dieser dem Erhabenen zugeneigten Richtung der Meister der Vollendung. Aber wie er in den Totentänzen diesen gewaltigen Tanz mit dem Tode aufführt, der ebenso sehr ein Tanz des Lebens mit dem Tode, wie des Todes mit dem Leben ist, so schlägt er die große Richtung der Weltanschauung ein. Diese entsteht da, wo nicht bloß gelehrt wird, was das Richtige und das Rechte sei, sondern wo die Konflikte über die Normen zum Worte oder hier zum bildnerischen Ausdruck gebracht werden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17. Das individuelle Problem Lionardos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18. Der Humor bei Michelangelo.

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

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

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

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

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

19. Die Selbständigkeit der Kunst und die religiöse Kunst.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20. Das Dante-Problem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21. Beethovens Humor.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

22. Die religiöse und die soziale Kunst.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23. Das Erhabene der Natur.

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

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

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

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

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

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

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

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

24. Der Impressionismus.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26. Die Natur und der Humor.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

27. Die Landschaft und das Porträt.

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

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

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

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

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

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

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