



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

6. Begründung des Erhabenen auf der Präponderanz der Vorbedingung der Naturerkenntnis (Die Isolierung der schönen Kunst - Übermaß und Barock - Die Isolierung der erhabenen Kunst - Kontrapunktik und ...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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