



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Ästhetik des reinen Gefühls**

**Cohen, Hermann**

**1912**

20. Das Dante-Problem (Dante als Politiker - Die Papstkirche und der Staat  
- Das Schreckbild der Hölle - Die Tränen - Beatrice und Maria - Uman und  
divin amore - Die Ergänzung zur göttlichen Liebe - ...)

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

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

## 20. Das Dante-Problem.

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



## 21. Beethovens Humor.

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

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

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