



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Ästhetik des reinen Gefühls**

**Cohen, Hermann**

**1912**

9. Die Abweisung von Wunder, Schicksal und Krankheit (Der Minnesang -  
Stilfehler der Romantik - Aristophanes über Euripides - Wiederfinden -  
Perseus und Andromeda - Die Urkraft der Reinheit - Der ...

**urn:nbn:de:hbz:466:1-35764**

die uninteressante Gleichförmigkeit. Man darf nicht glauben, daß die Selbstironie daher eines der Kunstmittel wäre, mit denen der falsche Künstler auf den Effekt spekuliert. Nein, die Ironie bricht aus dem Werke selbst ohne den Willen des Künstlers hervor; sie ist das psychologische Symptom seines Unvermögens, oder seines mangelhaften Vermögens. Denn die Ironie ist abgestuft gemäß den Stufen, welche in der Unzulänglichkeit und ihrem Abstand von der Vollendung so vielfach bestehen.

Bei Heine ist es ein Symptom seiner Aufrichtigkeit und seines immerhin größern Vermögens, daß er die Ironie nicht verheimlicht; wengleich nicht zu bestreiten ist, daß er auch hierbei seinen Übermut nicht zügelt. Immerhin spielt er mit dem Ganzen, welches jedes kleinste Gedicht sein muß, mit der Dissonanz seiner Schlüsse, und versündigt sich so gegen die Reinheit, welche das Liebeslied anzustreben hat, welche in demselben und kraft desselben als die duale Einheit der Menschennatur zur Erkenntnis des Selbstgefühls und zur Liebe der Menschennatur gebracht werden soll. So entfernt auch er sich durch seinen Naturalismus von der Bahn der Humanität.

#### 9. Die Abweisung von Wunder, Schicksal und Krankheit.

Die Romantik hat ihre historische Quelle in der Doppelheit des Minnesanges, dem ritterlichen und dem geistlichen. In beiden Formen schon ist ein Moment aufgetaucht, welches vielleicht den tiefsten Anstoß aller romantischen Lyrik bildet: das ist das Wunder über die Macht der Liebe. Hier liegen die Schlingen der Eitelkeit und der Selbstsucht, mithin der Gegensätze zum Selbstgefühl. Die Mystik stellt sich, wie überall beim Wunder ein. Das echte religiöse Wunder bringt den Menschen zur Demut, zur Erkenntnis seines Abstandes vom Unendlichen. So sollte auch das Wunder der Liebe zur Einsicht führen, daß das Selbst nur in seiner dualen Einheit seiner selbst innwerden kann. Eine Unendlichkeit erhebt sich in dieser dualen Einheit

gegenüber der isolierten, daher endlichen. Und sofern das Wunder als eine Begebenheit sich auftut, als ein Ereignis im Bewußtsein des Menschen, so muß sie religiöser Weise wie eine Offenbarung in Demut gedacht werden. Dabei aber kann die Lyrik nicht stehen bleiben, dabei kann die Kunst nicht bestehen bleiben.

Sie muß das Wunder des Ereignisses in das Erlebnis des Gefühls verwandeln. Sie bleibt unfrei, wenn sie an Jesus und Maria das Urbild dieser menschlichen Begebenheit, und diese selbst als Gleichnis jenes Urbildes darstellt. So schlägt die fromme Romantik unvermeidlich in die ritterliche um. Und jetzt wird der Wundermann der Liebe zum Entdecker einer ritterlichen Kraft in sich selbst, deren Idealisierung auf dem Wege nicht erreicht werden kann, daß diese Ritterkraft eine hohe, heldenhafte, über das gewöhnliche Menschenmaß hinausgehende wird. Damit würde die Liebe immerhin nur ein Problem des Epos, nicht aber der Lyrik. Das ist der *Stilfehler* aller dieser heroischen Liebe der Romantik, die daher nimmermehr eine Liebe der Lyrik sein kann.

Der *Heroismus* liegt nun aber nicht allein im Donjuanismus, nicht allein in den Großtaten der vielseitigen Liebeskraft; er beruft sich auch auf das Moment des *Schicksals*. Das Verhängnis ist ein anderer Ausdruck für das Wunder der Liebe. Man täusche sich nicht über den tragischen Schein, der dabei über die Liebe ergossen wird. Auch hier kann schon die Unterscheidung der poetischen Unterart orientieren. Das Tragische gehört in die Tragödie; hier handelt es sich um die Lyrik. Wenn das Wunder der Liebe als ein Verhängnis gedacht wird, so wird die Natur des Menschen selber in seiner dualen Einheit zu einem Verhängnis; und sie ist doch vielmehr seine Natur, sein Grundgesetz. Die Biologie sagt, sie ist sein Organismus. Die Lyrik aber soll sagen: sie ist sein Selbst; und sie soll dies herausstellen kraft der Reinheit des Gefühls, welche sie zu vollbringen hat. Wird die Liebe dagegen als ein Verhängnis gedacht, so wird sie dadurch zu einer fremden Macht, welche, wie das Schicksal überhaupt, über dem Menschen und jenseit des Menschen steht; welche daher auch seinen eigenen Kräften nicht blutsverwandt, nicht

harmonisch verbunden, sondern ihnen widerstehend und sogar feindlich sein kann.

Die Dunkelheit allein schon ist das Widerspiel zur ästhetischen Reinheit. Das reine Gefühl soll Klarheit über das Gesamtbewußtsein des Menschen bringen, die Natur des Menschen aus ihrer Verschlungenheit zur Klarheit der Einheit bringen. Die Liebe ist nicht das Schicksal des Menschen; das ist immer zweideutig. Die Liebe ist das Naturgesetz der Einheit des Menschen, sofern die Ästhetik im Gleichnis vom Naturgesetz reden darf. Im systematischen Ausdruck ist die Liebe ebensowenig Verhängnis, weil sie die Reinheit des Gefühls ist, kraft dessen das Selbstgefühl des Menschen erzeugt wird. Kein Wunder ist dabei angebracht, und in keiner Weise darf das Verhängnis dafür herangezogen werden.

Nur die Natur des Menschen ist und bleibt das Problem. So wenig für die Naturerkenntnis, so wenig für die sittliche Erkenntnis Wunder und Schicksal zulässig sind, ebenso wenig und noch weniger, weil sie vorher schon ausgeschaltet waren, darf der Mythos des Schicksals hier zum Worte kommen. Ist etwa die Erziehung des Menschen zur Sittlichkeit, ist die Kultur des Menschen sein Schicksal? Ebensowenig ist die Liebe sein Schicksal, ebenso wenig die Kunst, ebenso wenig daher die Gefühlssprache der Kunst, das Liebeslied.

Mit der Liebe, als Verhängnis, ist noch ein anderes Moment von alters her verwachsen: die Liebe als Krankheit. Darüber hat schon ein großer Kunstrichter, der darin sich vielleicht als einer der tiefsten Ästhetiker erwiesen hat, nämlich Aristophanes, gerichtet. Er hat dem Euripides deshalb das Recht des Tragikers abgesprochen, weil Euripides die Liebe als Krankheit darstelle. Wir werden sehen, ob der Tragiker das Moment der Liebe erfinden kann, oder ob er es der Lyrik zu entnehmen hat. Wenn Euripides diese Auffassung der Liebe, als Krankheit, nur in seiner dramatischen Behandlung des Motivs dargestellt hätte, so würde diese Frage uns hier nicht angehen. Wenn dagegen das Drama überhaupt die Liebe der Lyrik zu entnehmen hat, so trifft der Vorwurf den Euripides in dem Urelemente seiner Gefühlssprache.

Die Liebe als Krankheit zu denken, ist ein Widerspruch gegen die Reinheit der Liebe. Reinheit ist zum mindesten Normalität und Gesundheit. Krankheit ist der Widerspruch zur Idealität und zur Vollendung. Der Widerspruch bleibt aber nicht nur begrifflich; seine methodische Bedeutung erstreckt sich auf den ganzen Umfang der Reinheit. Wenn die Liebe eine Krankheit wäre, dann wäre vor allem auch die Unkeuschheit als solche erklärt; und es könnte fraglich bleiben, ob sie heilbar wäre; ja sogar, wenn anders sie unheilbar wäre, ob die Krankheit nicht viel mehr die wuchernde Kraft des organischen Lebens sei. Es gibt dann nur eine Art der biologischen Liebe; diese aber ist nicht die ästhetische. Wer sie dafür hält, mit dem müßten wir wieder von vorn anfangen; denn für ihn ist das reine Gefühl in seiner systematischen Bedeutung ein bloßes Wort geblieben.

Der Fehler in der Ansicht von der Krankheit liegt schlicht und klar in dem Mangel der Erkenntnis von der systematischen Eigenart des reinen Gefühls. Man glaubt, die Liebe zu begründen, wenn man sie biologisch begründet, wenngleich nur als eine biologische Abnormität. Man glaubt sie dadurch besser zu begründen als durch eine moralische Motivierung. Es steht ja aber nicht die Alternative von Naturerkenntnis, von Natur und Sittlichkeit in Frage, sondern allein die Eigenart der Kunst über dem Fundament von Natur und Sittlichkeit. Die biologische Begründung bleibt daher ebenso unzulänglich, auch nur für die Problemstellung, wie die kosmogonische von der Liebe, als der Urkraft der Weltenschöpfung.

Wo sich Goethe dieses mythologischen Motivs bedient, da wird es nur zu einem Vehikel, um es zur Absetzung, zur Entsetzung durch die lyrische Reife zu bringen. „Und ein zweites Wort: Es werde! Trennt uns nicht zum zweiten Mal“. So schließt das „Wiederfinden“. Und vorher schon war gesagt: „Allah braucht nicht mehr zu schaffen, Wir erschaffen seine Welt“. So wird der ganze Schöpfungsmythos hier überboten und entkräftet.

Wenn aber schon die Welterschöpfungskraft erlahmen muß vor der Kraft der reinen Liebe, wie könnte da noch der Gedanke von der Krankheit bestehen bleiben? Wie müßte er

nicht als ein Dämonenwahn erkennbar werden? Die plastische Kunst stellt einen Kontrast dar, an dem das lyrische Moment der Liebe zur Auszeichnung kommt. In der Anbetung des Jesuskinde durch die Hirten und besonders durch die Magier, aber auch durch die Maria selbst liegt sicherlich ein tiefes Moment der Liebe, der Menschenliebe in der Liebe zu diesem göttlichen Menschenkinde. Hier betätigt und erweist sich die bildende Kunst als Liebe zur Natur des Menschen. Aber diese universelle Liebe ist nicht spezialisiert als die Geschlechtsliebe. Dagegen denke man an das Relief im Kapitäl von Perseus und Andromeda.

Hier erwacht die Liebe in der Andromeda, wie in Perseus. Von einer unsäglichen Keuschheit ist die Art, wie Andromeda von ihrem Felsriff herabsteigt, ihre Hand auf den Arm des Perseus anlehnt, und wie es nur diese Darbietung ist, in der sie von Perseus empfangen wird. Hier bedient sich die antike Plastik des Motivs der Liebe in seiner lyrischen Urbedeutung. Hier wird die Geschlechtsliebe dargestellt, mithin muß der Bildhauer in der Gefühlssprache der Lyrik denken. Das Kunstwerk strebt zur klassischen Vollendung, mithin zur Reinheit des Gefühls. Daher ist es auch die Reinheit der Gefühlssprache, deren er sich bedient. Wenn es nicht absurd wäre, daß diese beiden Gestalten zugleich auch sprechen sollten, so würde ihr Liebeslied von ebenso klassischer Reinheit sein, wie die plastische Darstellung diesen Charakter trägt.

Wenn dagegen diese Absurdität auf die Bilder von der Anbetung bezogen würde, so wäre es ebenso absurd, ein Liebeslied von diesen frommen Gestalten zu erwarten. Dennoch aber handelt es sich bei diesen religiösen Entwürfen immer doch um menschliche Ebenbilder; und so begreift man die Gefahr, die dabei unvermeidlich wird, wenn es sich nicht um das Kind handelt, und um das Verhältnis von Menschen zu ihm, ausgenommen wenn das Verhältnis eines Kindes zum Kinde eintritt; sondern wenn Christus und Maria, Beide als Musterbilder vollendeter Schönheit, Gegenstand der Anbetung werden. Da taucht die Zweideutigkeit in der Bedeutung der Liebe auf, und sie wird zu einer Gefahr der Reinheit.

Diesen mannigfachen Gefahren, welche innerhalb des Liebesliedes selbst entstanden sind, tritt die klassische Lyrik entgegen. Für sie gibt es keine Zweideutigkeit mehr, keine verstiegene Anschmiegun g an die Gottheit, und keine dekadente Herabwürdigung zur Tierheit. Die menschliche Liebe in aller ihrer unverhüllten, unentstellten Animalität wird anerkannt als das reine Gefäß, dem Reinheit ansteigen kann. Die Inbrunst ist nicht Brunst, sondern Verklärung, weil Klärung; Erhöhung, weil Läuterung des sinnlichen Urtriebs. Ohne diese Reinheit der Liebe gäbe es keine Reinheit der Kunst. Denn diese Liebe ist die Urkraft der Reinheit, die Ursprache des Gefühls.

Wenn die Poesie die Gefühlssprache aller Kunst ist, so gilt dies nicht nur für den rhythmischen Gang und Flug, noch auch für alles sonstige Inventar der Gefühlsbetonung, sondern in allererster Instanz für die Liebe in der Urkraft als Geschlechtsliebe. Nur dadurch, daß diese animale Urkraft der Idealisierung fähig wird, nur dadurch kann das reine Gefühl zum Selbstgefühl der Humanität sich ausgestalten. Und das ist die Grundbedeutung der Lyrik, daß sie die Poesie der Humanität begründet. So wird in ihr das Werk der Verinnerlichung angebahnt; an dem sprödesten Stoffe, an der gefährdetsten Stelle, welche es für die Einheit der Natur des Menschen gibt, vollzieht sich diese Verinnerlichung, diese Beseelung, in der die Seele noch nicht zum Geiste wird, und in der der Leib nicht aufhört, Leib zu sein. Aber die Einheit wird in dieser Dualität lebendig, und dadurch wird das Fundament gelegt zu dem Selbst, welches für alle Kunst das letzte Ziel und den eigentlichen Gegenstand bildet.

Die Reinheit der Liebe ist nicht das ausschließliche Problem des Liebeslieds, sondern das Liebeslied bildet dieser Reinheit wegen das Grundelement der Gefühlssprache, welches die Poesie überhaupt für alle Kunst ist. Was ist aber das Epos mit allen seinen Schätzen gegen die Lyrik, als Vorelement für alle Kunst? Schon umgekehrt hat sich die Frage gezeigt: Was wäre das Epos, wenn nicht in ihm schon die Lyrik sich regte? vielmehr, wenn sie nicht die erste Voraussetzung für das Epos wäre? Und so werden wir für alle Kunstarten es

finden; so haben wir es für sie alle in der Gefühlssprache der Poesie vorausgesetzt; diese aber beruht in allen Arten der Poesie auf der Lyrik.

Ein sonderbares Bedenken stellt sich hier jedoch ein. Es könnte scheinen, als ob die Lyrik ihre Selbständigkeit verlöre, indem sie sich zum allgemeinen Ferment der Kunst auflöst. Wir beschwichtigen zunächst dieses Bedenken, indem wir es steigern. Vielleicht steht es mit allen Künsten so, daß sie ineinander überzugehen scheinen, sofern sie einer methodischen Klassifikation unterworfen werden. Wenn dies aber der logische Grund des Problems der Zusammenwirkung der Künste sein sollte, so ist jener Schein dadurch aufgehoben.

#### 10. Das Erlebnis und das Bekenntnis.

Nicht nur das Urelement der Gefühlssprache hat die Lyrik allen Künsten einzuhauchen, sondern sie selbst ist bereits vom Epos beeinflußt. Indessen wahrt sie ihre Eigenart, indem sie der Begebenheit und der Erzählung entsagt. An die Stelle der Begebenheit tritt das eigene intimste Erlebnis, dem alle Zeitlichkeit abgesprochen, dem eine Ewigkeit zugemutet wird. Da das Erlebnis nicht als ein vergängliches, nicht als ein Einzelnes in der Reihe der Erlebnisse, sondern als Inbegriff des persönlichen Lebens gedacht wird, so tritt an die Stelle der Erzählung, die sachlich und unpersönlich ist, in dem Liebesliede das persönliche Bekenntnis, in welchem aller Gehalt und aller Wert des Lebens niedergelegt wird.

Wie sehr auch alle Künste und auch alle Arten der Poesie mit dem lyrischen Element sich ausrüsten, diese Bekenntnisform des Liedes wahrt der Lyrik ihre Eigenart, und unterscheidet sich von allen Künsten, die ohne das Erlebnis freilich nicht bestehen könnten, die aber das Bekenntnis nicht zu ihrer Aufgabe machen. Wenn Goethe sagt: „Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide“, so charakterisiert er dadurch den Stilcharakter der Lyrik. Das Aussprechen des Leidens