UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

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

Visual Library

Jkrit
Nov. 31

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ÄSTHETIK DES REINEN GEFÜHLS

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

SYSTEM
DER PHILOSOPHIE

DRITTER TEIL

ÄSTHETIK DES REINEN GEFÜHLS

VON

HERMANN COHEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MARBURG

ZWEI BÄNDE

BERLIN
BRUNO CASSIRER
1912

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ÄSTHETIK
DES REINEN GEFÜHLS

VON

HERMANN COHEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MARBURG

ERSTER BAND



BERLIN
BRUNO CASSIRER
1912

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

GESAMTHOCHSCHULBIBLIOTHEK PADERBORN
3
11
JD0i
1003-1
77/6505
Standort: P 11
Signatur: JD 0I 1003 – 1
Akz.-Nr.:
Id.-Nr.: W853294

Vorrede.

Von allen Disziplinen der Philosophie dürfte die Ästhetik am meisten dem Verdachte des Pleonasmus ausgesetzt sein, mit dem von Forschenden und Gebildeten, in verschiedenem Sinne und Tone, dennoch einmütig die Philosophie beanstandet wird. Die Logik wird von Mathematik und Naturwissenschaft in Anspruch genommen: sie selbst, die Wissenschaft, sei die sogenannte Philosophie. Die Ethik wird zwar nicht von der Rechtswissenschaft und der Staatslehre mit demselben Eigentumsanspruch ausgezeichnet, dafür aber um so verwirrender von der Religion. Und hier treten die Gebildeten in Bündnis mit der Theologie und mit den religiösen Wissenschaften. Immerhin lassen beide Instanzen doch noch das Recht der Philosophie bestehen: nur bei und in ihnen selbst soll es Bestand haben können.

Gegen die Ästhetik aber erhebt sich eine doppelte Phalanx. Sie wird nämlich nicht nur von der Kunstwissenschaft, zu der die Kunstgeschichte auszureifen begonnen hat, angefochten, sondern auch von den Künstlern. Wie die Naturforscher, sprechen auch sie der Philosophie das Recht zur Ästhetik ab. Nur der Künstler könne die Kunst begreifen.

Es besteht nun aber keine methodische Analogie zwischen dem Künstler und dem Naturforscher. Er kann nicht ähnlich jenem sagen, die Kunst selbst sei die Philosophie der Kunst. Denn offenbar wird damit die Aufgabe der Kunst gespalten. Der schaffende Künstler wird aus seiner Werkstatt heraus in die Studierstube des Grüblers versetzt. Und schon diese Versetzung ist unumgänglich; denn ein Widersinn wäre es, zwischen der Kunst selbst und der Philosophie Identität anzunehmen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So verrät es sich hier deutlicher als beim Naturforscher, daß nur eine Personalunion eingegangen wird, während die sachlichen Aufgaben in unzweifelhafter Differenz verbleiben. Die Kunst ist Kunst, und als solche nicht Wissenschaft: der sie zwar bedarf, und die sie voraussetzt, mit der sie aber nicht zusammenfallen kann. Der Künstler ist glücklicherweise auch über die Erfordernisse seiner Technik hinaus nicht selten ein Gelehrter und ein Talent der Intelligenz und universeller Kulturinteressen, der sich das Philosophieren wohl zutrauen darf. So wird der Künstler zum Philosophen, nimmermehr aber die Kunst zur Philosophie.

Sicherlich wird zwar nicht nur die Kunst, sondern auch die Philosophie dadurch gefördert, daß der Künstler in seiner hohen Geistesart über seine Kunst philosophiert. Schon hierin aber liegt eine gewichtige Einschränkung versteckt: über seine Kunst; s e i n e Kunst aber ist nicht d i e Kunst. Es geht hier wie schon bei der Naturwissenschaft, die vielmehr nur als Pluralis besteht und betrieben wird. Wer von den Naturforschern beherrscht sie alle, und in gleicher Weise dazu auch die Mathematik in allen ihren Einzelfächern? Es gab in den neueren Zeiten nur Einen H e l m h o l t z. Dieser aber begnügte sich nicht mit seiner mathematisch-naturwissenschaftlichen Universalität, sondern er philosophierte, und zwar nicht lediglich aus freier Hand, sondern in geschichtlicher Einsicht und in methodischer Sachlichkeit. Er forderte daher auch nachdrücklich die Selbständigkeit der Philosophie.

Einen solchen Helmholtz hat es unter den Künstlern der Neuzeit nicht gegeben. Es ist kein L i o n a r d o unter ihnen wieder auferstanden.

Die Aufgabe meiner Bücher ist es, dem Faustrecht des Philosophierens entgegen für das Eigenrecht der weltgeschichtlichen Philosophie einzutreten. Was würde aus der Philosophie, wenn nur die Kunsthistoriker, oder nur die Künstler das Recht hätten, über die Kunst und über die Künste zu philosophieren? Diese Frage vornehmlich geht mich an. Möchten die Künstler und die Kunstgelehrten immerhin zu Philosophen werden: erfordert die Philosophie nicht aber auf jedem ihrer

Problemgebiete den ganzen Mann, und nicht den halben Gelehrten und den halben Künstler? Der Begriff der Philosophie wird angegriffen, wenn die Ästhetik ihr entzogen wird.

Auf dieses Eigenrecht der Philosophie ist auch dieses Buch eingestellt. Dabei haben sich hier aber Schwächen der Disposition nicht vermeiden lassen, welche vielleicht Mängel in der Ausführung zur Folge haben. Ich darf die Vorrede vorab dazu benutzen, auf diese Indispositionen hinzuweisen — nicht etwa um die Positionen abzuschwächen, innerhalb deren sie entstanden sind, die ich aber trotzdem nicht aufgebe — sondern nur um jene etwaigen Mängel zu erklären, und wenn nötig, zu entschuldigen.

Um das Recht der Philosophie an der Ästhetik zu behaupten, mußte ich meinen persönlichen Anteil an ästhetischen Erlebnissen zu bezeugen suchen. In der Kunst gilt ja nicht die alleinige Probe des Könnens, sondern die letzte Probe liegt im Erfolg — wahrlich nicht in dem des Tages, noch selbst eines Zeitalters, sondern in dem der Geschichte, in der auch die Kunst ihre Stetigkeit hat. Der klassische Zeuge der Kunst ist die Ewigkeit. Diese Ewigkeit wird immer wieder über die Jahrtausende hinweg in dem nachfühlenden Bewunderer lebendig. Er gehört hier zur Sache, zum Beweisverfahren, zur höchsten Instanz der Weltgeschichte der Kunst.

Ich durfte mich daher der Vivisektion nicht entziehen, von meinen Lebenserfahrungen an den großen Kunstwerken bekenntnisfreudig zu berichten, dabei aber auch über mich selbst zu beichten. Ohne solche Expektorationen würden meine methodischen Ausführungen nicht nur der Veranschaulichung, sondern auch der Beglaubigung ermangelt haben. Wer über Kunst philosophiert, der muß ebensosehr sein Herz mit der Welt der Kunst zu erfüllen streben, wie die Natur dem, der über sie philosophiert, als ein Universum Problem sein muß. Man philosophiert über eine Art der Weltseele, wenn man über die Kunstwelt philosophiert. Und das Universum der Kunst muß dem eigenen Innenleben gegenwärtig zu halten suchen, wer zu einer Ästhetik sich anschickt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Für meine Dispositionen entstand hieraus nun aber eine Schwierigkeit. Es war mein Bestreben, jedem der ästhetischen Grundbegriffe in großen Beispielen der Kunstwerke die Objektivierung zu sichern. Und ich mußte um so mehr hierauf bedacht sein, als ich meine Grundbegriffe in neuer Bedeutung eingeführt habe. Wenn diese Bedeutung in der begrifflichen Erörterung selbst klargestellt werden sollte, so mußte auch der Nachweis durch das Beispiel in sie hineinleuchten.

So ist der erste Teil, der die Grundlegung enthält, von solchen Beispielen durchwürzt. Aber bei diesem Verhältnis zwischen der Theorie und dem Beispiel durfte ich es nicht bewenden lassen, auch wenn hierbei das Beispiel der Theorie nicht über den Kopf hätte wachsen müssen. Das Problem forderte eine gesonderte Behandlung der Künste. Denn die Mannigfaltigkeit der Künste galt für die Grundlegung nur als ein vorauszusetzendes Faktum. Die Theorie steigert und vertieft ihr Problem, wenn die einzelnen Künste selbst nicht nur als Fakta, sondern selbst als Probleme auftreten. Die Bestätigung der Grundlegung wird so nicht nur zu einer Fortführung derselben, sondern auch zu einer genaueren Ausführung der methodischen Grundlagen.

Nun aber müssen hier die Beispiele den eigentlichen Schauplatz der Darstellung füllen. Sie mußten aber schon zum Teil vorher ins Treffen geführt werden. So dürften Wiederholungen schwer vermeidlich gewesen sein. Würden sie nun aber nachträglich durch künstliche Verschneidung gemildert, so wäre wohl nur äußerlich der Schein abgewehrt. Ich gestehe, daß ich mich zu einer solchen Korrektur für den Schein nicht herbeilassen mochte. Ich vertraue der Logik meiner Sache, daß der Fortgang der Erörterungen vielleicht sogar an denselben Beispielen einen Fortschritt in der Beleuchtung bringen werde. Und wem meine Themen angemessen scheinen, dem werden auch meine Variationen nicht lästig fallen. Übrigens aber wollte ich diese exponierten Stellen nur erklären, und für sie den geneigten Leser um Geduld bitten.

Ich komme zur Sache, die dieses Buch zu vertreten hat. Es enthält nicht eine isolierte Ästhetik, sondern diese als das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dritte Glied eines Systems der Philosophie. Zwei Dinge dürften zu eindringlicher Klarheit in diesem Buche gebracht worden sein. Erstlich der Unterschied der Ästhetik von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft; zweitens aber die Definition der philosophischen Ästhetik als einer systematischen: als einer dem System der Philosophie zugehörigen Disziplin, welche daher ihren methodischen Schwerpunkt in diesem System haben muß. Wie die Philosophie überhaupt nur als System ihr sachliches und ihr geschichtliches Recht hat, so hat auch jedes Problemgebiet der Philosophie seinen letzten Grund, seine wahrhafte Einheit nur im System. Philosophische Ästhetik ist nunmehr definiert als systematische Ästhetik.

Die Erörterungen dieses Buches könnten nicht nur im Takelwerk der Beispiele, sondern sogar im Fundament der Begriffe noch weit mehr der Ergänzung und der Berichtigung bedürfen, als dies anzunehmen ist, so würde sein Wert zwar gemindert, aber keineswegs dadurch vernichtet werden. Denn dieser liegt in der systematischen Methodik, die hier die Ästhetik erfahren hat. Sie ist jetzt als systematische Ästhetik festgestellt.

Was die Ästhetik dabei gewonnen haben möchte, das hat das Buch auszuweisen; ich will hier nur die Beziehung zur systematischen Philosophie besprechen. Denn das ist die vornehmliche Obliegenheit des philosophischen Schriftstellers, daß er das Lebensrecht und das Eigenrecht der Philosophie klarzustellen sich bestrebe für die Wissenschaften, für die Künste, für die allgemeine Kultur. Der Kultur fehlt die Einheit und der Halt, wenn ihr das Rückgrat der Philosophie gebrochen wird. Freilich ist auch die Kunst eine Herzkraft der Kultur. Wäre sie dies aber etwa mehr, als es auch die Wissenschaften sind? Wie für die Wissenschaften die Philosophie sich in Logik und Ethik entfaltet, so vollzieht sie sich für die Kunst als Ästhetik. Und wie in den Wissenschaften und den Künsten nebst ihren Anwendungen die allgemeine Kultur besteht, so besteht, von unserer Psychologie abgesehen, in Logik, Ethik und Ästhetik die wahrhafte Kulturphilosophie; zum mindesten steht sie auf diesen drei Füßen. Die Philosophie ist nicht ein Etwas außer diesen drei Gliedern.

*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Diese sachliche Bedeutung der systematischen Philosophie hat ihre Geschichte in deren Triebkraft, welche der Platonische Idealismus geschaffen hat. Dieser ist aber nur ein Höhepunkt in der Entwicklung des Rationalismus, der die Quelle aller geistigen Kultur ist. Der Idealismus ist der methodische Rationalismus.

Die systematische Philosophie nun hat ihre Wurzel in dem Gedanken, daß alle Probleme der Kultur der gemeinschaftlichen Quelle der Vernunft entspringen; der Vernunft in ihrer Einheit und ihrer Reife; nicht etwa einzelnen Hilfsmitteln des Bewußtseins, geschweige Eingebungen und Enthüllungen, für die der Geist nicht verantwortlich gemacht werden kann.

Geist und Vernunft werden nur dadurch die legitime Quelle der Erkenntnis, daß sie für ihre Emanationen die Verantwortung übernehmen können. Solche Rechtfertigung der Vernunft kann aber nur von der Erkenntnis der Wissenschaft geleistet werden. So muß denn allgemach die Einsicht lebendig werden, daß nur die wissenschaftliche Vernunft das Kriterium der menschlichen Vernunft bildet, nur der wissenschaftliche Geist den Wert des menschlichen Geistes begründet. Der Rationalismus entwickelt sich zum Idealismus, zum methodisch gereiften, wissenschaftlichen Rationalismus.

Für alle Fragen der aktuellen Kultur steht die Kunst im Brennpunkt. Auch das Problem des Idealismus wird in ihren Fragen ausgefochten. So darf sich auch die Ästhetik der Bezugnahme auf die Zeitlage nicht enthalten — wenngleich die Ansichten und der Kunstgeschmack, die in diesem Buche positiv und negativ, ausdrücklich und schweigend, gelehrt werden, oftmals weit über die Gegenwart hinausblicken. Auch hier verzichte ich auf den Versuch der Beschwichtigung; für die Verteidigung würde die Vorrede keinen passenden Raum bieten.

Dahingegen möchte ich über das Verhältnis der Ästhetik zur gegenwärtigen Zeitlage aus dem Gesichtspunkte des Idealismus das Wort nehmen dürfen. Ist es doch vielleicht die Pflicht des Alters, durch die Mahnung die Belehrung zu bekräftigen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Idealismus ist das Wort, in dem der deutsche Geist mit der Urkraft des Griechentums zusammenhängt, an dem dieser Zusammenhang erstrebt und erreicht wurde. Die Wurzel des wissenschaftlichen Geistes der Humanität ist in ihm gesucht, und zu neuem Wachstum befreit worden. Der Geist unserer klassischen Dichtung ist der Geist dieses Idealismus. Alle geistige und sittliche Kraft des Deutschtums zumal, und alle Zuversicht für den wahrhaften Fortschritt und für die Zukunft aller Kulturvölker hat in diesem griechischen Idealismus seine lebendige, unerschöpfliche, und durch keine andere Kultur ersetzbare Quelle. Dieses Grundwort des Geistes darf nicht zu einem Prunkwort des nationalen Dünkels und eines falschen, engherzigen und selbstsüchtigen Patriotismus herabgewürdigt werden: ebensowenig aber auch zur verlockenden Parole einer Philosophie, welche die Souveränität des Rationalismus antastet. Vor dem gedankenlosen Mißbrauch selbst, geschweige vor dem frivolen, muß es geschützt werden. Als Mahnwort zur unaufhörlichen Rechtfertigung der Kultur vor dem alleinigen Forum der wissenschaftlichen Vernunft muß es heilig gehalten werden.

Es ist das Höchste, was ich diesem Buche als Erfolg wünschen kann: es möchte dazu mitverhelfen, daß die Ehrlichkeit und die Anständigkeit im Gebrauche dieses herrlichsten Wortes der seit Platon klassischen Philosophie in das Sprachgefühl der Menschen wieder einkehren. Ohne solche Gewissenhaftigkeit kann kein Gebiet der Kultur in den Wirrnissen dieses Zeitalters zur Ordnung kommen. In der mathematischen Physik hat sich der Idealismus für die allgemeine Bildung bereits als die Triebkraft herausgestellt. Und die Religion in unseren Tagen — könnte sie ohne den echten Idealismus zur reinen Sittlichkeit sich läutern? Oder könnte sie etwa in Abwendung von dieser Läuterung ihre geschichtliche Entwicklung vollführen? So paradox es ferner heute noch scheint, so ist doch auch für die Politik selbst der Idealismus der allein zuverlässige Kompaß. Am letzten Ende bleibt er auch der letzte und einzige Helfer.

Wie sollte endlich die zarteste Blüte des Geistes, die Kunst, ohne den Idealismus gedeihen können? Jede Kunst

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hat ihn erstlich doppelt, in der Naturerkenntnis und in der Sittlichkeit zur Voraussetzung; und es ist nur folgerichtig, daß er daher auch die positive Bedingung ist für das reine Schaffen und für das reine Erleben.

Es ist immer nur Scheinphilosophie, die man im Altertum Sophistik nannte, welche in Widerspruch zum wissenschaftlichen Idealismus den Sinn der Welt offenbaren will. Der Sinn der Welt ist einzig und allein der Geist der mit der Wissenschaft verbundenen Philosophie.

Mein Buch führt, wie seine Vorgänger, überall die unumwundene Sprache des wissenschaftlichen Streites, ohne den und ohne die es keine methodische Rechtfertigung geben kann. Möchte aber aus der Siegesgewißheit, welche die Verhandlung dieser Streitfragen hier durchweht, auch die Zuversicht auf den Frieden in der Philosophie und demgemäß in der Kultur hervorleuchten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

INHALTS-VERZEICHNIS DES ERSTEN BANDES

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ERSTER TEIL

DIE GRUNDLEGUNG DER SYSTEMATISCHEN ÄSTHETIK

Erstes Kapitel.

DAS PROBLEM DER SYSTEMATISCHEN ÄSTHETIK

Seite

1. Entstehung der Ästhetik im System der Philosophie 3
Die Einheit des Bewußtseins der Kultur — Das Faktum der Kunst

2. Die Einheit der Kunst 5
Die Einheit der musischen Künste — Die Grenzen der Künste

3. Kants ästhetische Urteilskraft 8
Die Verbindung von Natur und Kunst — Die Frage nach der Möglichkeit der Kunst

4. Die philosophische Romantik 9
Intellektuale Anschauung und produktive Einbildungskraft — Erst Kunst, dann Religion — Schopenhauers Art und Stil — Metaphysik — wonach? — Das Genie als Gesetzgeber der Kunst — Musik die wahre Philosophie — Auflösung der Philosophie in Ästhetik

5. Die Ästhetik und das System der Philosophie 16
Der Systembegriff der Philosophie — Die Einheitlichkeit der Kultur — Die Skepsis gegen Logik und Ethik

6. Die methodische Gefahr in der Phantasie . . 19
Die Erscheinung — Die Phantasie und die Prinzipien

7. Die Imaginatio. 21
Die Idee als Grundlegung — Kants produktive Einbildungskraft

8. Die intellektuale Anschauung und die Intuition 23
Die Intuition — Hegels dialektischer Formalismus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

9. Kunst und Naturerkenntnis 26
Kunst und Natur — Metron und Kanon — Bachs Anteil am Orgelbau — Goethes Verhältnis zur Wissenschaft

10. Kunst und Wahrheit 30
Die Ästhetik Croce's — Zwei Ausdrucksformen der Wahrheit — Die Zweideutigkeit der Anschauung — Das Genie und die Schule Der geschichtliche Zusammenhang der Individualitäten

11. Kunst, Ethik und Religion 34
Schleiermacher über Kants Ethik — Herbarts Ethik — Die Idee der Vollkommenheit — Die Gesetzlichkeit des Genies — Hegels Begriff der Ästhetik — Die Kunst als höchstes Bedürfnis des Geistes — Die Gläubigkeit des Genies — Die neuen Götter und die Sittlichkeit — Die neue Gestaltung des Sittlichen — Prometheus das Urbild der Tragödie — Die religiösen Vorstellungen

12. Ästhetik und Kunstgeschichte 45
Die Eine Kunst — Die Kunst ein, nicht das Zentrum — Die geschichtlichen Typen und die Individuen — Der Stil — Eine Unterscheidung der Kunsthistoriker — Das latente Prinzip bei Winckelmann

13. Das Naturgefühl 52
Kunst und Natur — Das Verhalten des Bewußtseins zur Natur — Das Porträt und die Landschaft — Das Naturgefühl als Kunstgefühl — Die Systematik des Bewußtseins

14. Kunstgeschichte, Religion und Pantheismus 56
Das Gute, Gott und das Schöne — Das Häßliche — Rezeptivität und Reproduktion — Die subjektiven Urteile der Kunsthistoriker — Die Kunstwissenschaft — Das logische Problem der Kunstwissenschaft — Komplikation mit psychologischen Deutungen — Hildebrands Problem der Form — Das künstlerische Sehen bei Fiedler — Unterschied zwischen Hildebrand und Fiedler — Die bildende Kunst und die Poesie

Zweites Kapitel

DER BEGRIFF DER GESETZLICHKEIT

1. Die Gesetzlichkeit und die Gesetze 68
Die Funktion — Das Genie und die Gesetzlichkeit — Die Vernunft der Kunst — Das Ursprüngliche und die Entwicklung — Die Idee als Grundlegung — Das Rätsel des aristotelischen Mißverständnisses

2. Die Gesetzlichkeit als Grundlegung 74
Die Voraussetzung der ästhetischen Grundlegung — Die Grundlegungen in Logik und Ethik

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

3. Das Problem einer ästhetischen Grundlegung 77
Das Problem des Gegenstandes — Das Kunstwerk als Gegenstand
4. Die Vorbedingungen des Kunstwerks 79
Geist und Seele — Die Komplikation der Gegenstandsbegriffe — Die Schwierigkeit einer neuen Grundlegung — Ästhetisches in Ethischem enthalten
5. Die Kategorie des Bewußtseins 83
Der oberste Grundsatz — Bewußtsein und Einheit des Bewußtseins — Kein objektives Prinzip des Geschmacks
6. Die Reinheit des ästhetischen Bewußtseins 86
Das Verhalten des Bewußtseins — Das Verhalten und die Reinheit — Unterschied von der Psychologie — Das Verhalten als Grundlegung — Verhalten und Gesetzlichkeit — Möglichkeit einer neuen Bewußtseinsart — Persönlichkeit und Vergnügen
7. Die subjektiven seelischen Qualitäten . . . 92
Lust und Unlust — Die Psychologie und die systematischen Disziplinen — Vollkommenheit aller Seelenkräfte — Das Lebensgefühl — Lust und Unlust als Affekte — Die Totalität der Seelenkräfte — Abhängigkeit von der Psychologie?
8. Kants Grundbestimmungen 100
Das ganze Vermögen der Vorstellungen — Das Moment der Zweckmäßigkeit — Die Zusammenstimmung — Das Symbol des Sittlichen — Symbol und Schema — Die Einschränkung auf die Erkenntniskräfte — Die positiven Erkenntnisbedingungen — Ideal und Normalidee — Das Ideal der Linie — Das Ideal „niemals rein ästhetisch"? — Das Charakteristische — Die Koordination von Schön und Erhaben — Verwandlung und reine Erzeugung — Nicht Nachwirkung — Die subjektive Gesetzlichkeit — Die neue Art des reinen Bewußtseins — Das erzeugende Gefühl eines Inhalts

Drittes Kapitel

DIE GESETZLICHKEIT DES REINEN GEFÜHLS

1. Lust und Unlust 117
Lust und Unlust und der Inhalt — Die Isolierung des Kunstwerks — Bewußtsein und Bewußtheit — Bewußtheit nicht Inhalt — Negative Bedingungen — Das Unbewußte — Das Böse und das Häßliche — Nicht ein selbständiger Inhalt
2. Der Aufbau des ästhetischen Bewußtseins . 125
Singen und Sprechen — Die Ausdrucksbewegung — Tetens und Mendelssohn — Die betonte Empfindung — Die neuere Kunstwissenschaft — Das Prinzip der Bewegung — Der Tastsinn — Johannes Müllers „notwendige Vorbegriffe" — Die Temperaturempfindung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Viertes Kapitel

DER AUFBAU DES BEWUSSTSEINS

1. Das Fühlen 136
Das Fühlen — Die Eigenbewegungen des Nervensystems — Das sensible und das motorische Zentrum — Die Disposition zum Inhalt — Der Fortbestand des Fühlens — Die Frage vom Bestande des Bewußtseins — Das ästhetische Gefühl und Lust und Unlust

2. Das Bewegungsgefühl 143
Das Bewegungsgefühl — Die Einfühlung — Die Betonung

3. Die Empfindung 146
Die Empfindung und die Wirklichkeit — Die Unterscheidung — Die Entstehung einer neuen Empfindung

4. Das Empfindungsgefühl 149
Bestand des Empfindungsgefühls — Stärke der Empfindung? — Der ästhetische Inhalt

5. Das Denken 152
Empfindung und Denken — Sonderung und Vereinigung — Die Kunstwissenschaft — Das Bewegungsgefühl — Die Mehrheit der Tendenzen

6. Anwendungen in der Kunstwissenschaft . . 157
Rhythmus, Symmetrie und Proportionalität — Antizipation und Allheit — Das Objekt — Gefühlsstufe des Denkens — Philosophen und Künstler — Musik und Poesie

7. Die Vorbedingung des Willens 163
Tendenz und Affekt — Annexe und Suffixe — Das Ich der Allheit — Typus und Individuum

8. Verhältnis zur Religion 166
Religiöse und politische Motive

9. Verhältnis zum Geschlechtstrieb 168
Eine besondere sittliche Vorbedingung — Die ästhetische Eigenart — Vieldeutigkeit der Liebe

10. Die Liebe in der griechischen Kunst 171
Apollo und Dionysos — Phidias und Praxiteles — Satyr und Eros — Der Eros Platons

11. Das ästhetische Gefühl der Liebe 174
Mitteilung und Bedeutung — Die Nacktheit — Epheben und Amazonen — Liebe und Ehre — Die Verklärung des Leibes — Die Ehrfurcht der Scham — Die Aufgabe der Vollendung — Die Liebe zur Natur des Menschen — Das religiöse Gefühl ästhetisch — Die Vollendung als Allheit

12. Die Einfühlung. 185
Nicht Einfühlung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

13. Die Gottheit und der Mensch 186
Die Heroen — Die Nähe Gottes — Der Mensch als Urmodell

14. Das Kriterium der Vollendung 189
Das Maß — Das Übermaß — Natur des Menschen und Mensch der Natur

15. Die Gestalt 191
Idee als Gestalt — Gestalt und Seele

16. Die drei Richtungen des reinen Bewußtseins 194
Subjekt und Objekt — Psychologie, Sensualismus und Metaphysik — Die Aufgabe des Ich — Gefühl des Unendlichen — Das ästhetische Individuum — Das Selbstgefühl — Das ästhetische Selbst nicht gegeben — Ausstrahlung und Zurückstrahlung

17. Die Musik 202
Der Rhythmus — Vorschriften über die Tonarten — Die Art der Ergriffenheit

18. Die Rührung 204
Die Thränen — Sittliche Rührung vielmehr ästhetisch — Die Liebe zum Menschen — Freudigkeit — Liebe des Selbst des Menschen — Das Urbild der Menschheit

19. Die Objektivierung im Kunstwerk 210
Das einzelne Kunstwerk — Die Vollendung als Lösung der Aufgabe — Das Ideal und das Material

20. Die Natur des Menschen und der Mensch der Natur 213
Die Allheit der Naturbedingungen — Die Natur als Umgebung — Die Landschaft und der Mensch

21. Der reine Begriff der Natur als Vorbedingung 217
Die Allheit ist Erzeugung — Die Vorbedingung der Stoffe und der Methoden

22. Die Technik 219
Die Anwendung und Verwandlung der Methoden — Stil und Technik — Kunstwissenschaft und Ästhetik

23. Die sittlichen Vorbedingungen 222
Kunst und Philosophie — Sittlichkeit und Ethik — Die poetischen Motive

24. Die Liebe zur Menschenwürde 225
Die Werte und der Urwert

25. Nationalismus und Konfessionalismus. . . 226
Nationalität und Humanität — Individualismus und Größenwahn — Die Spaltung des christlichen Bewußtseins

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

26. Die Humanität 229
Der Glaube an das Gute — Pessimismus und Sophistik — Die Unendlichkeit des Selbst — Die Gleichheit der Menschenwürde — Die Korrelation zwischen Kunstwerk und Beschauer
27. Die ästhetische Erziehung 234
Die Vorbedingung der ästhetischen Erziehung — Weinen und Lachen — Das Selbstgefühl der Menschheit.

Fünftes Kapitel

DER BEGRIFF DES SCHÖNEN UND SEINE MOMENTE

1. Das ästhetische Selbst. 237
Das Genie und das Selbst
2. Der Oberbegriff als Grundlegung 239
Die Wahrheit der Ideen — Ursprung und Allheit — Die vermittelnden Begriffe — Aristoteles' Mißverhältnis zu Platons Idee — Die Idee als Hypothesis — Identität von Sein und Denken der Erkenntnis — Philosophie, Wissenschaft und Platonismus
3. Die Möglichkeit einer Grundlegung des Schönen 245
Das Selbstgefühl als Grundlegung — Die Grundlegung als Aufgabe — Vermischung von Ästhetik und Religion — Die Voraussetzung der Unterbegriffe — Die Koordination des Erhabenen zum Schönen — Die Kunst des Schönen
4. Der Oberbegriff des Schönen und der Oberbegriff des Selbst. 252
Das Schöne und das Selbst — Die Unterbegriffe und die Vorbedingungen

A. DAS MOMENT DES ERHABENEN

5. Die Ableitung des Erhabenen aus dem Verhältnis der Vorbedingungen 254
Das Erhabene und das Sittliche — Die Größe der Natur — Das gegenseitige Verhältnis der Vormethoden — Nicht bloßer Wechsel
6. Begründung des Erhabenen auf der Präponderanz der Vorbedingung der Naturerkenntnis. 258
Die Isolierung der schönen Kunst — Übermaß und Barock — Die Isolierung der erhabenen Kunst — Kontrapunktik und Erhabenheit — Die Kleinheit der Motive — Ausschlag, nicht Ausschließlichkeit — Die Analogie des Gebets — Die thematische Durchwirkung — Die ästhetische Erhebung zum Unendlichen — Der Fleiß der Arbeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

7. Das Problem des anderen Moments und die Ergänzung der Disposition der Vorbedingungen 267
Der Ausschlag als neues Kennzeichen — Doppelbedeutung der Technik — Die Technik das Dokument des Genies — Die Forderung eines Abschlusses

8. Die Fiktion des Abschlusses der theoretischen Arbeit 271
Die Tendenz zur Vollendung — Die Hinlenkung auf den Abschluß — Das Ziel der Arbeit als erreicht

B. DER HUMOR

Der Ausschlag nach der Sittlichkeit

9. Eine neue Bedeutung der Natur in der Kunst 276
Die Natur als Gleichnis der Sittlichkeit — Die Ausgleichung des Widerstreits — Die Ahnung eines Gelingens — Die Vereinigung der beiden Momente 279

10. Die beiden Grenzen der Natur des Menschen 279
Die Tiere als Götter — Das Übernatürliche und das Unternatürliche

11. Das Problem des Häßlichen 281
Der ästhetische Horizont des Menschen — Der Naturalismus angesichts des Häßlichen — Das Lachen die ästhetische Waffe

12. Das Problem des Satyrs 284
Der Satyr und der Eros — Das Lächeln — Die ästhetische Umdeutung des Häßlichen — Die Meerdämonen

13. Die klassische und die moderne Kunst 289
Die archaische Plastik — Die niederländische Malerei — Das Tierische im Menschen — Rembrandt und Rubens — Das Verschmähen der absoluten Schönheit — Hendrikje im Louvre — Jüdische Typen

14. Das Porträt und die Karikatur 296
Porträts nur von Göttern? — Kein Porträt ohne Humor

15. Der Naturalismus und die Seele 297
Die Seele nicht Resultante — Edel — ein ästhetisches Moment

16. Die malerische Weltanschauung des Humors 299
Die Totentänze — Morus im Humor der Weltgeschichte — Die Madonnen und das Porträt — Die Unreife des Kindes — Julius II. *und Leo X.*

17. Das individuelle Problem Lionardos. . . . 304
Die Güte und das Lächeln — Die neue Kunstaufgabe

18. Der Humor bei Michelangelo 307
Haman als Marsyas — Der Sklave und David

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

19. Die Selbständigkeit der Kunst und die religiöse Kunst 309
Die Gegenwirkungen der Kulturkräfte — Sokrates und die neuen Götter — Der Künstler der Ironie — Das jüngste Gericht Das Credo und der Bambino — Der weltgeschichtliche Protestantismus — Armut und Reichtum im Himmel — Das soziale Problem

20. Das Dante-Problem 317
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 — Von Dante zu Shakespeare — Fegefeuer und Paradies

21. Beethovens Humor 326
Menuett und Scherzo — Das Trio im Scherzo der Neunten — Die Natur bei Beethoven — Der späte Beethoven — Joseph Joachim

22. Die religiöse und die soziale Kunst 331
Kunst, Sittlichkeit und Religion — Die reine Ethik und ihre Anwendungen — Das reine Gefühl und das sittliche Gefühl — Der Hofnarr

23. Das Erhabene der Natur 334
Der systematische Begriff der Natur — Das Erhabene der Natur

24. Der Impressionismus 337
Unterschied zwischen Licht und Farbe — Der idealistische Sinn des Terminus — Gegen die nur erhabene Natur

25. Natur und Kunst 340
Kunstschaffen und Kunsterleben — Natur und Kunst nicht koordiniert

26. Die Natur und der Humor 342
Religion nicht mythische Naturkenntnis — Humor als Moment des Naturschönen — Die Arbeit der Naturkräfte — Ruhe in der Bewegung — Der ästhetische Charakter des Naturgefühls

27. Die Landschaft und das Porträt 346
Durchdringung von Landschaft und Porträt — Die Fiktion des Abschlusses

Sechstes Kapitel

DIE POESIE ALS DIE SPRACHE DER KÜNSTE.

1. Die Künste und ihre Einheit 349
Das Kunstgewerbe — Die Einheit und die Einteilung — Die Vorbedingungen und die Abstufung

2. Die Idee des Menschen und die Sichtbarkeit 352
Das Prinzip des Menschen und das Porträt — Die Sichtbarkeit — Der Ausgang von der bildenden Kunst

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. Das Problem des Einzelnen 356
Nominalismus und Realismus — Das Einzelne ein Allgemeines — Denken in der Poesie und in der Wissenschaft

6. Das Denken und die Sprache 359
Wort und Satz — Erhaltung in Sonderung und Vereinigung — Ausdrucksbewegung — Fühlen des Annex und Suffix

7. Die Sprache und die Denkgefühle 363
Das Bewußtsein immer auch Bewegung — Satzgefühle und Wortgefühle — Die Reflexbewegung — Vorzug der Sprache vor der Sichtbarkeit

8. Die Poesie als Vereinigung von Begriff und Wortgefühl 367
Die Poesie als Voraussetzung aller Künste — Mythos und Poesie

9. Das Gleichnis. 369
Wie — Die Freude als Wortgefühl — Eine andere Art von Identität — Das Urelement aller Künste

10. Der einige Inhalt der Poesie 373
Die Innerlichkeit des Selbst — Die Umschaffung der Vorbedingungen — Nicht schlechthin Gedankenpoesie — Die methodische Vorbedingung für alle Künste

11. Die Poesie und das Mal 377
Mal und Schmuck — Korrelation des Schmückenden und des Geschmückten

12. Die Verinnerlichung 379
Vergleichung und Verinnerlichung — Veranschaulichung — Beschreibung

13. Die Poesie als zweite innere Sprachform . . 382
Die zweite innere Sprachform — Die höhere Aufgabe der Poesie — Das Äußere als Inneres — Die Metapher — Die Naturpoesie Voraussetzung der Naturmalerei

14. Die Bilder und die Schatten 387
Die Skepsis an der Kunst

15. Die Natur und die Kultur 388
Der Idealismus vereitelt die Skepsis — Der politische Ursprung der Kunst — Gedächtnis als Bewußtsein

16. Die zweite innere Sprachform und die Arten der Poesie 390
Das Epos die Urform der Poesie — Doppelsinn der Geschichte — Erlebnis und Bekenntnis der Liebe — Begriff der Handlung im Drama — Die sittlichen Vorbedingungen — Vereinigung mit dem Zuschauer — Indifferenz von Urheber und Beschauer — Der Roman — Liebe und Ehe — Die Mischform komplizierter Kulturperioden — Zusammenhang der Künste mit der Poesie.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erster Teil

Die Grundlegung der systematischen Ästhetik

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erstes Kapitel.

Das Problem der systematischen Ästhetik.

1. Entstehung der Ästhetik im System der Philosophie.

Die Ästhetik ist die jüngste unter den Disziplinen der Philosophie. Als Buchtitel ist sie 1750 zuerst benannt worden durch Alexander Baumgarten, bei dem Winckelmann in Frankfurt a. O. gehört hat. Es ist nicht auffällig, daß er da nicht zum philosophischen Ästhetiker wurde. Auch wenn es Baumgarten gelungen wäre, die Ästhetik eindeutiger zu bestimmen, so hätte eine solche Folge bei Winckelmann nicht erwartet werden dürfen. Denn es bleibt für alle Folgezeit wegweisend, daß nicht das Raisonnement mit allen Mitteln und aus allen Ecken und Enden der Philosophie die Selbständigkeit der Ästhetik zu begründen vermag, sondern daß diese allein in der systematischen Begründung eigenen und festen Grund und Boden gewinnen, ein eigenartiges Gebiet werden kann.

Erst die Einordnung der Ästhetik in das System der Philosophie hat die Selbständigkeit und die Eigenart der Ästhetik zu begründen vermocht. Und man darf vielleicht sagen, daß die Einordnung der Ästhetik in ein System auch erst die abschließende Ursache zur Begründung des Systems der Philosophie geworden ist. Der Gedanke ist nur scheinbar parodox; wichtige sachliche und historische Motive verleihen ihm Wahrscheinlichkeit. Die Tatsache aber ist einleuchtend, daß Kant in seinen drei Kritiken ein System der Philosophie errichtet hat, wie es in solchem Ausbau und in solcher innern Geschlossenheit vordem nicht erdacht war; und in diese Geschlossenheit war nunmehr als ein eigenes Problem mit eigenen Lösungen die Ästhetik eingegliedert. Damit erst war

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sie eine selbständige Disziplin der Philosophie geworden: da sie ein selbständiges Glied im System der Philosophie geworden war.

Kaum vierzig Jahre, nachdem die Ästhetik also überhaupt erst entstanden war, ist ihre Selbständigkeit als die eines ebenbürtigen Gliedes im System der Philosophie begründet und befestigt worden. Diese Befestigung aber ruht auf dem Grunde des kritischen Systems, von dem man weiß, daß ihm alsbald von der Romantik der Philosophie der Boden abgegraben wurde; von dem man weiß, daß, nachdem die alte Romantik allerdings längst zu Grabe gegangen, sie selbst darum jedoch in ihren mittelalterlichen Wurzeln nicht abgestorben ist, sondern mit modernen Gewändern und Masken trotzig und anmaßend als Metaphysik wieder auferstehen will: wie kann es da Wunder nehmen, daß der Ästhetik ihr philosophisches Bürgerrecht heute noch mehr bestritten wird als in der immerhin aufrichtigen Zeit der deutschen Aufklärung? Auch wenn nicht die technischen Interessen der bildenden Künste, und ihnen sich anschmiegend die Tagesfragen der Kunstgeschichte den Weg zur klaren philosophischen Orientierung erschwerten, so liegen in dem dermaligen Betrieb der sogenannten Philosophie Hemmnisse genug dagegen, die ästhetischen Fragen als Aufgaben des Systems für alle Probleme, die ihr eingegliedert werden sollen, genau zu bestimmen und klar zu beleuchten.

Aus dem Problem des Systems der Philosophie, aus dem historischen und sachlichen Begriffe dieses Systems heraus erwächst uns sonach die Aufgabe der Ästhetik. Wir fassen das System der Philosophie aus dem Gesichtspunkte der Einheit des Bewußtseins der Kultur. Wie sich das Kulturbewußtsein, von der Mathematik geleitet, in den Gebieten der Naturwissenschaft darlegt, das hat die Logik aufzuweisen. Wie es ferner in Staat und Recht die Geschichte der Menschen und der Völker bestimmt und regelt, dieser Ausweis fällt der Ethik zu. Beide Disziplinen haben demnach die Grundlegungen zu entdecken, vermöge deren jene beiden Arten geschichtlicher Tatsachen aufhören, lediglich Tatsachen, sei es individueller Bestimmtheit, sei es allgemeinerer, immerhin aber nicht lediglich methodischer Bedingtheit zu bleiben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dieser Wert der methodischen Erzeugung wohnt dem Terminus der Reinheit inne, den wir aus der klassischen Sprache der Philosophie, wie sie durch Platon begründet wurde, aufgenommen und weitergebildet haben. So ist uns für das erste Gebiet der Kultur, das auch methodisch das erste bleibt, die Logik der reinen Erkenntnis entstanden, und für das zweite die Ethik des reinen Willens. Denn die reine Erkenntnis umfaßt den gesamten Apparat jener Grundlegungen, welche das Quellgebiet der in der Mathematik basierten Naturwissenschaft bilden. Und ebenso bezeichnet der reine Wille, im Gegensatz zu allen Naturbedingungen tierischer Instinkte und wirtschaftlicher Antriebe, die spezifisch menschliche Grundlage für eine Entwickelung der Menschheit in der Geschichte der Völker; daher zugleich aber auch die Grundlegung für die Idee des Menschen selbst, als eines sittlichen Individuums, als einer Einheit aus dem Gesichtspunkte der Ethik.

Das Bewußtsein der Kultur ist nun aber durch Wissenschaft und Sittlichkeit nicht ausgefüllt; die Geschichte der Kultur lehrt uns, daß der Begriff der Kultur nicht erschöpfend durch Wissenschaft und Sittlichkeit bestimmt wird. Diese Lehre, an und für sich betrachtet, nur eine faktische Mahnung, hat dennoch keine geringere Kompetenz, als welche auch in der Faktizität der Wissenschaft und der sittlichen Kultur in Recht und Staat besteht. Könnte die Reinheit der erzeugenden Grundlegungen nicht entdeckt und klargestellt werden, so würden jene Fakta freilich immer Mahnungen bleiben, aber sie würden dann doch nur ewige Fragezeichen zu bedeuten haben.

Ebenso steht es nun auch mit dem absonderlichen Faktum, welches die Kultur in der Kunst aufstellt.

2. Die Einheit der Kunst.

Schon hier müssen wir einen Halt machen. Es ist nicht die Kunst, welche als ein Faktum der Kultur an und für sich auftritt; sondern die Künste sind es, welche in der Geschichte der Kultur zur Entfaltung kommen. Es verrät sich schon

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ein über jenes Faktum übergreifendes Interesse in der Verwandlung der Künste in die Kunst. Zwar liegt das Analogon der Wissenschaft vor, welches diese Einheit begünstigt habe, aber damit ist jenes Übergreifen gerade zugestanden. Denn die Wissenschaft in ihrer Einheit ist vielmehr, genau benannt, die Erkenntnis, die reine Erkenntnis. Sie ist jene scientia universalis, deren Problem seit Descartes verhandelt wird. Außer der reinen Erkenntnis kann es keine Einheit der Wissenschaft geben.

Auf dieser Einsicht beruht das echte Verständnis der reinen Logik; sie bildet den innersten Gehalt der Logik der reinen Erkenntnis. Und ebenso ist es mit der Ethik des reinen Willens bewandt. Die Einheit, welche in dem Begriffe des reinen Willens vollzogen wird, soll das ganze Gebiet der Voraussetzungen und Grundlegungen zusammenfassen, welches das Fundament der sittlichen Kultur zu bilden geeignet sei. Die Einheit, welche diesem Fundamente zukommt, bestimmt zugleich die Einheit der sittlichen Kultur. Ohne diese Einheit für alle Bestrebungen und Einrichtungen der Weltgeschichte würde dieser ihre sittliche Grundlage fehlen. Wie überall in den Problemen der Philosophie, ist es die Einheit, welche die innere methodische Verbindung der reinen Grundlegungen zur Vollziehung und zum Ausdruck bringt.

Ebenso steht es nun auch mit dem Begriffe der Kunst. Vom Anbeginn der Menschengeschichte an sind die Anfänge der Künste verzeichnet; von allen Künsten, von den Künsten aller Art die ersten, ursprünglich ersten Anfänge; von den bildenden Künsten, wie von Poesie und Musik. Aber so grundverschieden in ihren zwei Hauptrichtungen die bildenden und die redenden Künste sind, so hat sie doch der griechische Sinn in den musischen Künsten zu einer Einheit zusammengefaßt. Und es ist dies wahrlich nicht etwa der Verbindung zu danken, welche die Tanzkunst ihnen darbot, sondern es darf diese Vereinigung als ein Zeugnis des philosophischen Grundtriebes des griechischen Geistes sicherlich angesprochen werden. Aber die Einheit ist hier doch noch gleichsam mythologisch, im Begriffe der Musen gefaßt; und wie diese

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

für sich noch keine Einheit bilden, so bleibt in den musischen Künsten das Schicksal der Mehrheit noch erhalten.

Ein anderer Begriff zwar hat jene Einheit dargetan, aber er hat wieder von der Spur der echten Kunst abgelenkt, nämlich der Begriff der Kunst, als Technik (τέχνη). Immerhin läßt sich in der Einheit dieses vieldeutigen Ausdrucks das Bedürfnis einer methodischen Einheit erkennen. Aber die technische Methodik gehört vorzugsweise der Wissenschaft an und weist auf sie hin. Daher ist die Technik, als Ausdruck für das Problem der Einheit der Künste, selber wieder ein Zeichen der schwierigen Komplikation, welche zwischen Kunst und Wissenschaft von Anfang an bestanden hat, und welche auch heute noch nicht überwunden sein dürfte. Es ist also ebenso wenig die Technik, wie die musische Vereinigung, ein unzweideutiger Ausdruck für das Problem, welches in der Einheit der Kunst sich ausspricht.

Sicherlich ist dem großen Aufschwung, den das Interesse an der Kunst durch die Kunstgeschichte Winckelmanns genommen hat, das Erwachen des Gedankens einer selbständigen Ästhetik zuzuschreiben. Denn während sonst im philosophischen Raisonnement bei den Franzosen und Engländern die Poesie es war, an welche die ästhetische Reflexion anknüpfte, so wurde jetzt der Zusammenhang der Poesie vornehmlich mit der Plastik in den Mittelpunkt aller ästhetischen Probleme gerückt. Den Wendepunkt in dieser Richtung der ästhetischen Interessen bezeichnet Lessings Laokoon. Abgesehen noch von der positiven Anregung, welche in der Frage nach den Grenzen der Künste zu erkennen ist, zeigt sich in der Verbindung von Poesie und Plastik der entscheidende Einfluß Winckelmanns, der sich auch im Einzelnen nachweisen läßt. Und es ist die griechische Kunst, die wie eine Welt für sich, wie eine eigene Weltgeschichte ihre Götter und Heroen in aller der Mannigfaltigkeit seelischer Gestaltung und Individualisierung, welche diese Kunstmythologie auszeichnet, in ihrer Geschichte zu durchsichtiger Entwicklung gebracht hat. Jetzt ist aber damit die Gefahr entstanden, daß diese Kunst das Wesen der Kunst überhaupt darstelle, und schon ihre Einheit ausmache: so

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durchdringend erscheint in der griechischen Plastik das Leben und Wesen der Kunst, der Kunst aller Art.

3. Kants ästhetische Urteilskraft.

Es läßt sich mithin geschichtlich durchaus verstehen, daß Kant aus seiner Zeit heraus das ästhetische Problem als ein eigenartiges und selbständiges, und zwar als ein systematisches Problem der Philosophie erkennen mußte. Zwar zeigt sich ein Mangel an Klarheit und Sicherheit noch darin, daß der Ästhetik nicht eine eigene Kritik eingeräumt wird, sondern daß sie als ästhetische Urteilskraft mit der teleologischen Urteilskraft zusammengespannt wird. Aber auch hierin liegen nicht nur Fehler und Schwächen, sondern zugleich auch fruchtbare Keime und Ansätze. Wie bekannt, ist Goethe vorzugsweise durch die dort eingesetzte Verbindung von Natur und Kunst für die erste Befreundung mit Kants Lehre gewonnen worden. Dennoch aber bleibt es ein Fehler und Schaden in der Disposition und Ausführung der systematischen Methodik, erstlich daß die Teleologie nicht grundsätzlich in die Kritik der reinen Vernunft hinübergenommen und hineingearbeitet wurde, und vollends, daß die Ästhetik nicht von ihr abgelöst und als der Gegenstand einer eigenen Kritik ausgezeichnet wurde.

Trotz dieser Schwäche, dem Verhängnis eines jeden neuen Anfangs, bleibt es eine Tat wahrhafter Originalität der Systematik, daß nunmehr die Ästhetik als ein selbständiges, gleichwertiges Glied im System der Philosophie zustandegekommen ist. Es ist dies um so mehr zu bewundern, als Kant persönlich von den ästhetischen Interessen in ihrer Vielseitigkeit und Intensität sich noch gar nicht eigentlich ergriffen zeigt, von seinen ästhetischen Erlebnissen und eigenen Bedürfnissen her auch, man darf vielleicht sagen, den ästhetischen Problemen noch gar nicht recht gewachsen war. Um so überzeugender spricht der schöpferische Geist der methodischen Systematik aus dieser merkwürdigen Tatsache. Es mag dahingestellt bleiben, ob Kant ohne die Ästhetik zum System der Philosophie überhaupt gekommen wäre; aber

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

man wird sagen dürfen, daß die Reife der kritischen Philosophie aller Kultur gegenüber vielleicht an keinem Punkte mehr einleuchtet als durch die Eroberung der systematischen Ästhetik.

Es ist die Logik des Systems, welche die Auszeichnung und die Eingliederung dieses großen Problems in die Einheit der kritischen Fragen gefordert und ans Licht gebracht hat. Nach der Einteilung der transzendentalen Fragen, welche, nach dem Vorgang der Prolegomena, die zweite Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft gebracht hat, mußte die Frage entstehen, wenngleich sie nicht zur Formulierung gelangte: wie ist die Kunst möglich, wenn anders die Möglichkeit eines Faktums der Kultur, der menschlichen Kultur durch die in ihm wirkende erzeugende Macht einer apriorischen Grundlegung bedingt ist? Es ist wie eine Probe auf die methodische Richtigkeit dieser transzendentalen Fragestellung, daß sie auch auf die Kunst erstreckt wurde; daß die Ästhetik ein ebenbürtiges Glied im System der Transzendentalphilosophie geworden ist.

4. Die philosophische Romantik.

Wie tief innerlich dieses Moment mit dem Begriffe des kritischen Systems zusammenhängt, das hat sich alsbald im Schicksal der kritischen Philosophie bei den Nachfolgern in deren Stellung zur Ästhetik erwiesen. Vielleicht ist die Romantik nicht allein durch ihre Rückschau auf die Geschichte, die Politik und die Religion des Mittelalters charakterisierbar, sondern ebenso zentral und mehr noch flagrant durch den Rückgang auf die vorkritische Stellung der ästhetischen Frage. Es ist eben das Grundelement der Mystik, dieses innersten Lebensgrundes in der geistigen Struktur des Mittelalters, welches in allen Wendungen der Romantik wieder zum Durchbruch kommt. Schelling hätte nicht wagen können, den Satz auszusprechen, daß alle Philosophie schließlich wieder in den Ozean der Poesie einmünden müsse, wenn er sich nicht bewußt gewesen wäre, mit dieser These am sichersten alle Dämme der kritischen Philosophie einreißen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und wegspülen zu können. Bei ihm war es weder ein Spiel der Rhetorik, noch auch eine Frucht seines echten und gewaltigen Sichhineinlebens in die neuen Gegenwartsfragen der bildenden Kunst, wie sie durch die Ägineten in München erweckt wurden, sondern seine ganze Philosophie wurzelte in diesem Übergewicht, welches er der Ästhetik nicht allein der wissenschaftlichen Logik, sondern ebenso auch der Ethik gegenüber endgültig beimessen wollte. Auch die Ethik sollte sich nicht fürder einbilden dürfen, eine eigene philosophische Gerechtsame zu besitzen. Es gibt keine besondere Ethik in dieser Romantik; sie gehört der unmittelbaren Einheit jener neuen Art von System an; sie entspringt denselben methodischen Kräften, denen auch die angebliche Logik der Wissenschaft entspringt. Auch diese hat in der ästhetischen Grundkraft der intellektualen Anschauung und der produktiven Einbildung ihren umfassenden Schwerpunkt.

Nicht anders liegt im Grunde diese Sache auch bei Hegel. Der Steigerung, welche an dem Erblühen der einzigartigen Poesie Goethes die ästhetische Begeisterung erfuhr, entsprach freilich jenes kongeniale Verständnis der neuen Dichtungsweise, deren Wunder man als naiv und objektiv zu bezeichnen pflegte; als ob damit das Grundthema von der Einheit des Idealen und des Realen bestätigt und besiegelt werden sollte. So wurde in der Kunst der Geist mit der Natur gleichgesetzt; und so waren alle Spuren der kritischen Wegweiser und Grenzwächter vernichtet und verweht.

Ohne Schulweisheit würde man diese Gleichsetzung von Natur und Geist schlechthin Mythologie nennen. Daher ist es auch bezeichnend, daß auf die erste Stufe, welche in der Entwicklung , in der dialektischen Bewegung des Begriffs, die Kunst bildet, als zweite Stufe die Religion folgt, als höhere Entwicklung der Idee. So verrät sich darin wieder deutlich und unverkennbar die Präponderanz des mittelalterlichen Geistes, daß die Religion als eine höhere Stufe in der Entwicklung der Kultur gelten soll, der die Kunst nur als Vorstufe diene. Wie wenig diese Rangordnung der Kulturkräfte sich wahrhaft mit dem Geiste Goethes verträgt, mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Urkräften seiner gesamten Kunst- und Weltanschauung, mit den innersten Quellen seiner neuen Lyrik, seiner lyrischen Poesie überhaupt, wie sie alle seine Dichtungen durchströmt, darüber setzte man sich intuitiv hinweg, darüber wollte man, darüber will man sich auch heute noch nicht klar werden. Das ist die Romantik, die auch in unserem Zeitalter nicht ausgestorben ist; die einen Eklektizismus verträgt, der die heterogensten Elemente in der Kultur, in den Künsten, in der Poesie mit dem Stichwort Goethe zu paaren vermag. Erst Kunst, dann aber Religion — das ist und bleibt die Losung der Romantik.

Wenn nun aber die Religion zugleich die Sittlichkeit und etwa gar die politische Sittlichkeit zu verwalten, oder auch nur an ihr einen bedeutungsvollen Anteil haben sollte, wäre dann nicht vielmehr die Religion eine Voraussetzung der Kunst? Oder wäre es etwa historisch jemals anders gewesen? Hat nicht überall die Kunst in der Religion und am Kultus begonnen? Und ist nicht in allen ihren Wendepunkten das Verhältnis zur Religion entscheidend geworden für ihre Entwicklung und für ihre Höhepunkte? Wenn schon die Verkehrung der historischen Wegweiser auch in dieser Einteilung sich kundgibt, so verrät sich insbesondere das Kennzeichen des romantischen Rückschritts in dieser Ablösung der Ästhetik von der Religion und in ihr von der Sittlichkeit.

Jetzt versteht man, was die pantheistische Identität von Natur und Geist eigentlich zu bedeuten hat: die Kunst wird dadurch zwar scheinbar mündig, viel mehr aber vogelfrei gemacht; denn sie ist Natur, also eine blinde Naturkraft, die noch jenseit der Religion, geschweige der Philosophie ihr Dasein hat. Alle Unklarheit, welche heute wie damals, nachdem der klassische Geist der deutschen Literatur, wie er durch Kant in Schiller und Humboldt wiedergeboren wurde, verschmäht, und in Goethes Vielseitigkeit zweideutig gemacht war, das Problem der Ästhetik verwirrt, hat ihren letzten Grund in diesem Urtrieb der Romantik: die Religion des Mittelalters soll der letzte Grund aller menschlichen Wahrheit sein und bleiben. Daher sind ihre Ideen nicht etwa Stoffe, als welche sie von jeher aller

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunst gedient haben, sondern sie sollen mehr sein, als wozu sie so trefflich immerdar benutzbar waren; denn als Stoffe haben auch die Ideen der Mythologie gewaltig genug gewirkt. Die Ideen der Religion dagegen sollen schlechthin ästhetische Formen, Grundformen und höchste Inhalte sein und bleiben; Inhalte, die nicht der Kunst sich einverleiben, auch eigentlich nicht ihr Eigengut sind; ihnen hat vielmehr die Kunst sich einzuordnen; auf sie hin sich zu entwickeln. Das ist der Sinn von der Nachfolge der Religion hinter der Kunst.

Schopenhauer ist trotz des Lästerns gegen seine Vorgänger, welches er freilich auch mit diesen selbst gemein hat, in seiner ganzen Geistesrichtung den Romantikern verwandt. Auch sein Lästern auf die Religion tut dieser Sachlage keinen Eintrag. Er wäre doch aber wohl nach dem Schiffbruch der Hegelschen Philosophie nicht als ein neuer Versuch in dem alten Fahrwasser aufgekommen, wenn ihm nicht seine Stellung zur Kunst dazu verholfen hätte. In Schopenhauer scheint das Beste von Schelling wieder aufzuleben. Denn dieses Beste hat man doch wohl allgemein damals in seinem Präsidium der Bayrischen Akademie erkannt, und in dem echten Kunstsinn, mit dem er den damaligen Bestrebungen in München sich anzuschließen, und ihnen die philosophische Weihe zu geben vermochte. Die Weihe ging freilich in dem klassischen Geiste auf, der den Stil Schellings beseelte; Schopenhauer aber glänzte und wirkte vielmehr durch die persönliche Würze, die er jeder sachlichen Erwägung einstreute, und mit der er in alle sachlichen Fragen seine Ichheit einmischte. Dadurch enthob sich sein Stil des Pflichteifers der Strenge und der Bemühung um Gehobenheit und Reinheit von Reizen und Lockungen der Selbstgefälligkeit und des ihr entsprechenden gemeinen Beifalls.

Und wie diese seine ganze Darstellung eines anscheinenden Tiefsinns flach und hohl ist, eine Verstümmelung großer und ewiger Gedanken, die um ihren Sinn gebracht sind, die aber in dieser Mißgestaltung noch immer ihre Kraft nicht einbüßen, so ist es besonders seine Auffassung der Kunst, welche einem Zeitalter, das die kritische Philosophie längst verloren hatte, gerade mundgerecht wurde. Intellekt, Wille, Vor-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stellung, Idee, Ding an sich — das sind alles Worte, mit denen sich trefflich streiten läßt; mit denen sich, was das Wichtigste ist, Partei machen läßt. Was Platon unter der Idee, was Kant mit dem Ding an sich gemeint habe, das wird jetzt offenbart; nicht aus dem Zusammenhang der Lehren Platons und Kants für sich, auch nicht aus ihrer Übereinstimmung mit dem Gange der wissenschaftlichen Philosophie, sondern aus der mit den Veden. Doch wir haben hier nicht über die Philosophie Schopenhauers überhaupt zu handeln, so wenig wie über die von Schelling und von Hegel, sondern nur davon, daß der Lebensnerv auch seiner Philosophie, wie der von Schelling und Hegel, in seiner Stellung zur Ästhetik liegt.

Das Prinzip der Restauration tritt bei ihm noch deutlicher zutage. Im Grunde ist das Prinzip der Romantik das Mißtrauen und die Feindschaft gegen die wissenschaftliche Erkenntnis, das ist und bleibt der geheime Sinn derjenigen Losung, die man Metaphysik nennt. Metaphysik wovon? Von und nach welcher Physik? Kant hat die Metaphysik abgesetzt, indem er sie entsetzte, so daß sie in der neuen Form der transzendentalen Kritik schlechterdings erledigt wurde, weil die wahrhaften Aufgaben, die ihr obgelegen hatten, ihr nunmehr abgenommen und auf die eigenen lebendigeren Schultern übertragen wurden. So wurde aus der Metaphysik der Naturwissenschaft die transzendentale Logik, aus der Metaphysik der Rechts- und Staatswissenschaft die Ethik; und so auch das metaphysische Faktum der Kunst zur kritischen Ästhetik.

Für Schopenhauer dagegen schrumpft erstlich alle Wissenschaft in Metaphysik ein; denn die Vorstellung, der Intellekt geht ja nur bis an die Erscheinung; das Ding an sich liegt nur im Willen; nur der Wille kann es — wie denn? erkennen? Das ist ja nicht seine Sache. Nun eben wo die Erkenntnis aufhört, da erst setzt die wahre Metaphysik ein. Und so kommt es in dieser Art von Philosophie, der es nirgend an Dreistigkeit fehlt, zu der Konsequenz, die man um so mehr bewundert, je mehr sie offenbare Selbstvernichtung ist: daß die wahre Philosophie allein in der Kunst liegt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das war aus dem Satz geworden: die Kunst ist die Kunst des Genies. Mit diesem Satze hatte Kant das Zeitalter der klassischen Kunst eröffnet. Mit diesem Satze hatte er die Methodik einer selbständigen Ästhetik begründet. Das Genie war damit in gleichem Schritt der Wissenschaft zur Seite getreten, die auf der logischen Methodik beruht, und ebenso auch der gesammten sittlichen Kultur, die auf der autonomen Ethik beruht. Es gab danach nicht nur die spanischen Stiefeln der Logik, noch auch nur die Moral des Dekalog, oder selbst die einer selbstgesetzgebenden Vernunft, sondern eine neue und eigene Gesetzlichkeit des Bewußtseins war in jenem alten Zauberworte des Genius zu einer kritischen Anerkennung gekommen. Es gibt eine neue und eigene Gesetzlichkeit neben Logik und Ethik. Das Genie ist nicht nur ein Zauberwort der Phantasie, nicht nur ein Wunderwort der Mystik, oder gar eines souveränen Instinkts, für den es keine andere Gesetzlichkeit gibt. Die Kunst des Genies macht das Genie der Kunst zum Gesetzgeber der Kunst. Damit ist das Genie auf das Problem des Gesetzes gerichtet, wie dieses auch in der Wissenschaft und in der ethischen Kultur waltet. Das Gesetz herrscht auch in der Kunst. Diesen Sinn hat die Offenbarung: die Kunst ist die Kunst des Genies.

Für Schopenhauer aber und seine Selbstanbeter gibt es ja eigentlich keine Logik und keine Ethik mehr. Denn diese haben es ja nur mit Erscheinungen, im Gegensatze zum Ding an sich, zu tun. Das Ding an sich ist nicht erkennbar, das heißt jetzt: aber die Kunst kann es offenbaren. Also tritt die Kunst an die Stelle der Philosophie und das Genie an die Stelle der kritischen Methodik. Jetzt weiß man genau, was Metaphysik zu bedeuten hat, nämlich Beseitigung aller Art von Physik und Herabsetzung aller mit ihr zusammenhängenden Logik und Ethik.

Es ist sehr charakteristisch, daß Schopenhauer diese seine Bedeutung der Kunst an der Musik zum Ausdruck bringt. Die bildenden Künste mußten ihn in seiner Ansicht unfehlbar irritieren, denn sie hängen doch zu unverkennbar mit dem Richtmaß und mit anderen Krücken des Intellekts

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zusammen. Daß der Generalbaß eigentlich auch Mathematik ist, das brauchte ihn nicht weiter irre zu machen; denn Leibniz hatte ja schon gesagt, daß dieses Rechnen unbewußt im Geiste der Musik erfolge. Sonst aber hat es ja die Musik so wenig mit den gemeinen Begriffen der Erkenntnis zu tun, daß man daher die Befugnis entnehmen zu dürfen glaubt, ihr durchaus Worte unterschieben zu müssen, damit sie nur ja über sich selbst zu Sinne komme. Im Grunde ist dieser tiefste Widerspruch zum Wesen der Musik der eigentliche Sinn der sogenannten Programmusik, die aus einem Teil im Ganzen der Musik dieses Ganze selbst macht, während die Höhepunkte in der Geschichte der Musik, in denen ihre Vollendung sich zu vollziehen strebt, vielmehr von aller Verbindung mit den Worten der Begriffssprache sich ablösen, und in der eigenen Begriffswelt tongesetzlicher Bildungen das Eigenste musikalischer Selbständigkeit zur Erscheinung bringen.

Mit der Methode des Wahnsinns spricht Schopenhauer seinen ganzen Gedanken aus: „Gesetzt es gelänge, eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, so würde diese . . die wahre Philosophie sein". Zweierlei ist hier zu einem unumwundenen Ausdruck gekommen.

Erstlich: die Musik könne wahre Philosophie sein. Es widerspricht also nicht der Aufgabe der Kunst, in die der Philosophie überzugehen und in ihr aufzugehen. Denn — und das ist das Zweite — es widerspricht dem Wesen der Kunst nicht, sich in Begriffe auflösen zu lassen. Zwar würde sie ja damit dem Schicksal des Intellekts und der Vorstellung anheimfallen, während sie ja vielmehr das Ding an sich des Willens zur Offenbarung bringt. Indessen diese Offenbarung ist ja eben Kunst, ist Musik, ist Metaphysik. Wenn sie aber sich in Begriffen vollständig darstellen ließe, so würden diese Begriffe nicht mehr nur bloße Erscheinungen darstellen, sondern vielmehr das Ding an sich. Der Fall ist ja nur gesetzt, mithin braucht man sich über den methodischen Widerspruch, der in ihm klafft, nicht weiter aufzuregen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Übrigens aber braucht ja nur ein Künstler zu kommen und zu sagen: das, was jene absolute Wahrheit der echten und neuesten Metaphysik geweissagt hat, das mache ich. Und wer es nun nicht glauben will, der ist eben nicht nur für die Musik, sondern auch für die Philosophie verloren. Vollends aber und hauptsächlich büßt er die nationale Seligkeit und die Seligkeit der nationalen Religion ein. Denn in dieser Konsequenz spiegelt sich wieder der echte Geist der Romantik, dem es immer im letzten Grunde um die heiligen Güter dieser Welt zu tun ist.

So weit also sind wir mit Schopenhauer und seinem ganzen Heerbann und Zauberspuk gekommen, daß die Philosophie bei günstigster Deutung in die Ästhetik sich aufgelöst hat. Sie allein, oder eben unkritisch das auf sie hinweisende Faktum der Kunst, war die Metaphysik in echter Gestalt, die Metaphysik des Ding an sich geworden. Zugleich aber ist es damit deutlich geworden, daß die Ästhetik bei dieser Romantik aufhören mußte, das Glied eines Systems der Philosophie zu sein. Wurde doch auch der Begriff eines Systems, der Teile als Glieder zur Voraussetzung hat, mit dieser Reduktion aller Philosophie auf Ästhetik zerbrochen und vereitelt. Und unsere Losung ist nunmehr klar geworden: Entweder ist die Ästhetik das Glied eines Systems der Philosophie, oder aber das System und mit ihm die Philosophie selbst wird vernichtet, wenngleich sie in Ästhetik aufgelöst wird.

5. Die Ästhetik und das System der Philosophie.

Das Problem der Ästhetik wird nach allen diesen Erwägungen genau bestimmt und geklärt: es ist das Problem der systematischen Ästhetik. Der Ausdruck der Philosophie überhaupt verliert wenigstens etwas von seiner Vieldeutigkeit: Philosophie ist nur systematische Philosophie. Es gibt nur eine Art von Philosophie, das ist die systematische, die aus Gliedern eines Systems bestehende, aus diesen Gliedern zu einem System sich zusammenschließende Philosophie.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Und aus diesem Begriffe der systematischen Philosophie entspringt der Begriff der systematischen Ästhetik. So erst wird das Problem der Ästhetik der Genauigkeit und Klarheit zugänglich. Es soll keine Ästhetik möglich sein? Dann ist kein System der Philosophie in seiner Reife möglich. Ihr bestreitet die Möglichkeit der Ästhetik? Wißt ihr auch, daß ihr damit und dadurch die Möglichkeit der systematischen Philosophie bestreitet? Es gibt keine Ausflucht gegen diese Konsequenz. Ihr könnt nicht sagen, daß ihr so weit nicht gehen wollt; daß die Philosophie selbst euch nichts angehe; denn ihr müßt einsehen, daß ihr den Schwerpunkt der Philosophie, der in ihrem Systembegriffe liegt, damit bedroht, und so die Philosophie aus ihren Angeln hebt; um so schlimmer, wenn ihr euch dieser Tendenz gar nicht bewußt seid, und daß ihr diese Kompetenz euch auch nicht zusprecht: ihr gesteht damit ein, daß ihr die Tragweite eurer These nicht zu bemessen versteht; daß ihr nur aus einseitigen Gesichtspunkten diese Tendenz verfolgt, welche euch über eure Gesichtsweite hinausreißt. Und welche einseitigen Gesichtspunkte bestimmen denn wohl diese eure übergreifende Parole?

Vorab ist es das angebliche eigenste Interesse der Kunstwelt, dem ihr mit dieser Abwehr zu dienen glaubt. Die Kunst selbst werde geschädigt, in ihrer Selbständigkeit getrübt und gehemmt, in der selbständigen Entfaltung ihrer Schöpferkraft, in der selbständigen Ausprägung ihrer eigenen, immer unberechenbaren Werte durchkreuzt, wenn ihr von außen her eine Gesetzlichkeit zugemutet wird. Dieses von außen her enthält den grundsätzlichen Irrtum in sich.

Wenn die Ästhetik eine auswärtige Instanz für die lebendige Kunst wäre, so wäre auch die Logik eine äußere Gesetzlichkeit für die Wissenschaft, und ebenso auch außer und neben der Logik auch noch die Ethik ein äußeres Beiwerk, kein innerlicher Quellgrund für die sittliche Welt in Theorie und Praxis. Wie es sich damit bei der Kunst verhält, das können wir hier in der einleitenden Betrachtung nicht feststellen. Nur dies ist hier zu fixieren: es handelt sich bei diesem Einwand um nichts geringeres, um nichts anderes als um das Problem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der systematischen Ästhetik selbst. Die volle Entwicklung dieses Problems erst kann die Unrichtigkeit dieses Einwands erweisen. Jetzt kommt es nur darauf an, einzusehen und festzustellen, was unsere Aufgabe ist und worin sie besteht; daß sie die Aufgabe der systematischen Ästhetik und in dieser der systematischen Philosophie ist.

Diesen zentralen und genauen Sinn müssen wir gegenüber der Skepsis, die sich gegen die Ästhetik richtet, erkennen und festhalten. Wir müssen den unentrinnbaren Zusammenhang feststellen, der zwischen diesem scheinbar partiellen Skeptizismus und dem philosophisch-systematischen Skeptizismus überhaupt besteht.

Der Skeptizismus wird sonach in einer neuen Wurzel entblößt. Und es zeigt sich wiederum, daß es immer nur dieselbe Romantik ist, die überall und zu allen Zeiten die Schwiegermutter Weisheit verachtet. Sie will eben immer die echte, leibhaftige Mutter in der wissenschaftlichen Vernunft nicht anerkennen. Sie will keine Legitimität in der kritischen Weisheit zugestehen, weil diese sich an der Wissenschaft zu erproben hat. Wir aber stehen auf dem Boden unseres kritischen Systems, und wollen dieses in dem neuen Gliede der Ästhetik fortentwickeln.

Wir erheben uns zur Ästhetik, indem wir von der Logik und der Ethik zu ihr fortschreiten. Dürften wir nicht zu ihr fortschreiten, so bliebe uns das Kulturfaktum der Kunst ein unlösbares Rätsel. Damit aber zerfiele der Begriff der systematischen Philosophie, der sich auf alle Gebiete der Kultur in einheitlicher Methodik zu erstrecken hat; für den es nicht an einer Ecke und nun gar an einem weiten Schauplatze der Kultur ein Wunder geben darf, das sich seiner Lichtung entziehen könnte.

Es darf kein Wunder und keine Mystik vor der Kritik Bestand behalten. Gesetzlichkeit muß jedes Wunder aufheben. Die Kultur ist einheitlich, weil ein einheitliches Gesetz auf Grund einer einheitlichen Methodik in ihr zur Entdeckung gebracht werden kann, werden muß. Das ist die Aufgabe der systematischen Philosophie: die Kultur einheitlich zu machen in ihrer einheitlich methodischen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gesetzlichkeit. Würde die Kunst eine Ausnahme bilden von der systematischen Gesetzlichkeit, so würde sie aus dem Begriffe der einheitlichen Kultur ausscheiden müssen; denn diese beruht auf der methodisch einheitlichen Gesetzlichkeit.

Richtete sich nach der vorigen Erwägung die Skepsis an der Ästhetik gegen die systematische Philosophie, so erkennen wir jetzt, daß sie sich ebenso sehr gegen die einheitliche Kultur richtet. Dennoch läßt sich auch das souveräne Kunstgefühl arglos den romantischen Übermut gefallen: die wahre Weisheit liege allein in der Kunst. Das Gefühl der Überhebung läßt den Pferdefuß unbemerkt, der nicht etwa nachhinkt, sondern der vielmehr die ganze Richtung einschlägt: in der Wissenschaft und in der Philosophie, als Wissenschaft, ist keineswegs die echte Weisheit geborgen.

6. Die methodische Gefahr in der Phantasie.

Der Verdacht gegen die Ästhetik ist noch in einer andern, scheinbar harmlosern Form zu erwägen. Diese wird in der Phantasie als die Grundkraft aller Kunst geltend gemacht.

Die Skepsis an der einheitlichen Kultur, welche in der an der systematischen Philosophie latent ist, ist nun aber ferner noch an den beiden ersten Gliedern des Systems der Philosophie zu betrachten. Wenn die Kunst, als die Kunst des Genies, aller theoretischen Gesetzlichkeit entgegengestellt, wenn die Schöpfung des Genies von der Erzeugungsweise des wissenschaftlichen Geistes als mit ihr unvergleichbar unterschieden wird, so ist es nicht allein die einheitliche Kultur, sofern diese auf ihrer Gesetzlichkeit beruht, und nicht allein die systematische Philosophie, welche damit in Frage gestellt werden, sondern die Wissenschaft selbst wird in ihren beiden Grundlagen, der Logik und der Ethik, von dieser Skepsis betroffen; beide werden in ihren methodischen Grundwerten verkannt und in Abrede gestellt. Erwägen wir dies zuerst an der Logik.

In der griechischen Philosophie bereits ist der Anstoß erkennbar, den man an dem Zauber der Kunst genommen hat, sofern man dennoch durch eine psychologische Termino-

logie ihn zu lichten versucht. Während man einerseits durch den dionysischen Kultus veranlaßt wurde, den göttlichen Wahnsinn (θεῖα μανία) als Urgrund des künstlerischen Schaffens anzurufen, hat andererseits der Zusammenhang mit der besondern Art von Wirklichkeit, welche die Kunst darstellt, einen Terminus hervorgerufen, der sich dauernd erhalten hat; der den subjektiven Ursprung zu bezeichnen scheint, vielmehr aber seiner objektiven Bedeutung seinen Fortbestand zu verdanken haben möchte: die Phantasie, der Maler (ζώγραφος), wie sie Platon benennt und beschreibt.

Der Zusammenhang mit der künstlerischen Wirklichkeit ist unverkennbar in diesem griechischen Worte. Denn es ist die Erscheinung (φαινόμενον), seine Grundbedeutung. Und es ist daher das zur Erscheinung bringen, worein das Wesen der Phantasie gesetzt wird. Und man übersieht sogleich mit einem Blicke alle die Gebiete von Nebengedanken, welche durch die Sprachkraft dieses Wortes für das griechische Denken aufgerufen werden, und daher für das wissenschaftliche Denken aller Folgezeit, welches bisher nicht gänzlich aufgehört hat, aus demselben seine Säfte zu ziehen. Das Wesen der Kunst ist es sonach, daß sie ihre Gedanken zur Erscheinung bringt.

Auch die Wissenschaft kann nichts anderes bezwecken. Wie unterscheidet sich aber ihre Wirklichkeit von der Kunst? Ist nicht auch alle Wirklichkeit Erscheinung? Oder soll etwa die Erscheinung der Kunst vielmehr Schein sein, während die Erscheinung der Wirklichkeit Wahrheit sei? Bleibt aber nicht auch an aller Wahrheit der Wirklichkeit der Makel der Erscheinung haften, dieweil doch eben Wirklichkeit nur immer Darstellung in der Erscheinung sein und bleiben muß? So knüpfen sich an die Platonische Phantasie schon alle die Grundfragen des Idealismus in natürlicher Ungezwungenheit an.

Und diese Bedenken verlieren ihre Bedrohlichkeit keineswegs, sondern steigern sie nur, wenn die Phantasie zum Nivellement alles menschlichen Denkens mißbraucht wird. Freilich steckt und tungiert der „Maler“ in allem mensch-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lichen Bewußtsein. Er zeichnet nicht nur, was im Innern sich abspielt, im Vordergrunde des Bewußtseins, wie auf einer Projektionsebene, sondern er komponiert auch, und er komponiert nicht nur in Linien, sondern auch in Farben; und nicht allein in elementaren Vorgängen, die er in Linien und Farben entwirft, in ihren Elementen stehen ließe, sondern er komponiert auch in der Zusammensetzung der Linienzüge und der Farbenkomplexe. Alles dieses hat seine Richtigkeit, und diese Zauberkraft ist hinlänglich bekannt. Aber je unbestreitbarer es ist, daß die Phantasie die allgemeine Grundkraft des Bewußtseins ist, desto gründlicher muß ihre allbefassende Kraft in ihren einzelnen Richtungen unterschieden werden. Geschieht dies nicht, so wird wiederum die Einheitlichkeit der Kultur gefährdet; ihre Einheit wird durch die chaotische Phantasie selbst in ein Chaos verwandelt.

Von wissenschaftlicher Seite hat man nun diese Gefahr noch bedrohlicher gemacht, indem man auch für das naturwissenschaftliche Denken und Erfinden die Phantasie in Anspruch nahm. Die tiefsten und geheimsten Ansätze dieses Denkens werden damit nicht mehr in der innersten methodischen Struktur der Prinzipien selbst gesucht, sondern in unberechenbaren Verbindungen des individuellen Denkens. Diese sind freilich unbestreitbar; aber sie gehören in das Gesamtgebiet des menschlichen Bewußtseins überhaupt, sind daher bei der wissenschaftlichen Erfindung freilich nicht außer Acht zu lassen, aber wahrlich nicht für die spezifische Grundkraft dieser Art von Denken einzusetzen. Es ist immer nur der Zweifel an der Eigentümlichkeit des ästhetischen Schaffens, der diesem den Schein einer allgemeinen Erzeugungsweise des erkennenden Bewußtseins verleiht.

7. Die Imaginatio.

Auch die Übersetzung der Phantasie in die Imaginatio und die Einbildungskraft hat diese Illusion aufrechterhalten. Die Platonische Terminologie hat den Zu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sammenhang zwischen Erscheinung und Bild ausgestaltet. Aus dem Bilde, als der Form, ist die Idee, zunächst als Gestalt, hervorgegangen. Wie die Gestalt, als mathematisches Gebild, mehr ein theoretisches Urbild ist als die Form, welche gleichsam nur das biologische Strukturbild darstellt, so ist die Idee von der Gestalt aus wiederum, der Richtung der Erscheinung gemäß, in das Gesichtsbild verinnerlicht worden, und auf diesem Wege immer tiefer zum geistigen Gesichte ausgereift. Der ursprüngliche Zusammenhang mit Erscheinung und Bild wird zwar damit nicht abgebrochen, aber die Koordination ist überflogen: die Idee ist das methodische Fundament geworden für alles, was als Bild, was als Erscheinung eine Wirklichkeit beanspruchte.

Bild und Form bleiben das Erbteil eines Aristotelischen Denkens, dem der strenge, jeden Kompromiß abwehrende Sinn der Grundlage in ihrer schlechthin letzten Ursprünglichkeit als Grundlegung (ὑπόθεσις), doch immer nur ein unverstandenes Wort bleibt, das jedoch nicht verklingen kann; ein Gedanke, der als Mahnung seine Kraft nicht abtut, doch aber schöpferisch unwirksam wird und daher auch widerspruchsvoll und zwiespältig. Denn schöpferisch und wahrhaft lebendig ist nur derjenige Terminus, der in der Anzeige des Problems zugleich den Weg der Lösung anzeigt. Nur derjenige Terminus ist lebendig, der in der Lösung das Leben des wissenschaftlichen Denkens vollzieht; der in der Lösung, wie sehr immer sie selbst nur Versuch sein mag, die Lebendigkeit des Problems erhält.

So hat innerhalb der philosophischen Terminologie bei Descartes, wie bei Kant, die Imagination und die Einbildung die logische Methodologie beeinflußt. Während aber bei Descartes die Imagination gegen den Intellekt immer nachhaltiger zurückgedrängt wird, gibt sich Kant die allergrößte Mühe, die Einbildungskraft in das Gewebe der Erkenntnisvorgänge einzuspinnen, und er beruft sich darauf, daß er als Erster die Einbildungskraft als eine produktive erkannt, beschrieben und bestimmt habe, die sonst nur als reproduktive anerkannt worden sei.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wir werden sehen, daß auch für seine Fassung des ästhetischen Problems diese Bevorzugung der Einbildungskraft von großem innerlichen Einfluß gewesen ist. Jedenfalls ergibt sich schon aus diesem Hinweis, daß Kant in der Einbildung eine Verbindung zwischen dem logischen und dem ethischen Denken angestrebt hat. Und es muß daher schon von hier aus sich die Frage erheben, ob die richtige Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft errichtet werden konnte, wenn der Einbildung, dieser vorzugsweise ästhetischen Malerin, für das gesamte Bewußtsein diese universelle Bedeutung eingeräumt wurde.

Diese Frage wird um so dringlicher, wenn wir beachten, wie gerade dieser sein Terminus der produktiven Einbildungskraft von den Nachfolgern aufgegriffen und ausgebildet wurde. Man darf vielleicht sagen, daß die romantische Logik sich an keinem Terminus so deutlich und so kräftig abwandelt und abspielt, wie an diesem. Nach dem Vorgang Fichtes operieren Schelling und Hegel vorzugsweise mit der produktiven Einbildungskraft. Und derjenige Terminus, der mit ihr verbunden wird, ist ihr in der Tat blutsverwandt: die intellektuale Anschauung.

8. Die intellektuale Anschauung und die Intuition.

Die produktive Einbildungskraft hat Kant zu verantworten; vor der intellektualen Anschauung aber hat er auf das nachdrücklichste gewarnt; sie hat er als das Schreckbild des Wahns und des philosophischen Aberglaubens gekennzeichnet. Wenn man nach Gründen sucht, die Kant in seiner tiefsten Systematik bewogen haben möchten, Anschauung und Denken so scharf von einander abzutrennen, während er selbst doch schon in seiner Logik sich genötigt sieht, die innerlichste Verbindung beider Grundmittel anzustreben und herzustellen, so könnte das psychische Unding, der logische Widersinn der intellektualen Anschauung die hinlängliche Aufklärung bieten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der Kritik der Urteilskraft spricht er sich unverhohlen über die ganze Kulturgefahr aus, die in diesem Ausdruck sich verbirgt. Also nicht des Denkens auf eigenem Boden soll es bedürfen; mit der Anschauung selbst sei es letztlich getan. Und andererseits: nicht die Anschauung bringt Klarheit innerhalb ihrer Grenzen, sondern erst das Denken muß in sie hineinleuchten. So wird Zwielicht aus dem Licht; und Erscheinung oder etwa gar Schein aus der Wirklichkeit und aus der Wahrheit, welche das Denken kraft seiner methodischen Durchsichtigkeit zu erzeugen vermag.

Die intellektuale Anschauung, neben der produktiven Einbildungskraft, und mit ihr gleichbedeutend, zeigt wiederum, daß es ein der Logik innerlich fremdartiges Fundament ist, auf dem die romantische Philosophie sich aufbaut. Und so bleibt dies das Wahrzeichen der unkritischen Philosophie, die wir jetzt schon als die unsystematische erkannt haben: daß sie immer, wenngleich in anderen Worten, auf die intellektuale Anschauung in letzter Instanz sich beruft.

Noch ein anderer Terminus von verhängnisvoller Zweideutigkeit ist in diesem Zusammenhange zu beachten: die Intuition. Auch sie gehört ihrem Ursprunge nach dem Quellgebiete des Platonischen Idealismus an. Die Idee hängt sprachlich nicht so sehr mit Form und Gestalt unmittelbar zusammen, wie mit dem Gesicht, mithin mit dem Schauen, also mit der Anschauung. Und der Doppelsinn der Anschauung, als Sehen und als Schauen, hat sich in der Idee erhalten, in ihr sich ausgebildet. Nicht was sinnlich gesehen wird, nicht diese Anschauung bedeutet die Idee, sondern was innerlich geschaut, also vielmehr gedacht wird, macht ihr eigentliches Wesen aus. Dennoch aber kann sie diesen ihren Zusammenhang mit dem Sehen nicht von sich abwehren, so wenig das Denken auf das Sehen verzichten kann. Und so bleibt dieser Doppelsinn an der Idee und an allem Denken haften.

Und so bleibt alles Denken auf die Anschauung angewiesen, auf die buchstäbliche, wenngleich diese freilich, als reine Anschauung, wiederum von der sinnlichen unterschieden, und als ihm wesensverwandt mit dem Denken schließ-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lich vereinbart wird. So ist es bei Kant geblieben, und so war es schon bei Descartes geschehen. Nur Leibniz ragt hier in der scharfen Konsequenz seiner Methodik als der Mathematiker, und daher auch als der konsequentere und reifere Logiker für alle Folgezeit hervor.

Vom Mittelalter her aber, dem ja auch der ausgebildete Pantheismus entstammt, diese schwere Frucht seiner Zwiespältigkeit und Zweideutigkeit, hat die Romantik mit ihm auch den widerlogischen Sinn der Intuition bekräftigt. Intuitive Erkenntnis nennt man, was eigentlich nicht Erkenntnis sein kann und sein soll; was kraft der Intuition die Erkenntnis übertreffen und überholen soll. Jetzt bedeutet daher die reine Anschauung nicht etwa die wissenschaftliche, die geometrische Anschauung, sondern vielmehr die eines reinen Denkens, welches reine Denken aber auch wiederum nicht an den Ketten des wissenschaftlichen Denkens liegt, sondern dessen Reinheit in seiner Isolierung vom wissenschaftlichen Denken bestehen soll.

Alle diese Widersprüche werden nur aus der Befeindung der souveränen wissenschaftlichen Vernunft begreiflich. Aber die Romantik deckt ja niemals ihre Karten auf; sie sagt daher nicht etwa ausdrücklich, daß sie die Offenbarung an die Stelle der wissenschaftlichen Vernunft setzen wolle; sie wagt sogar Mythologie und Offenbarung zusammenzustellen; so frei und unbefangen stellt sie sich in Schelling vor die geschichtliche Vernunft hin. Und bei Hegel ordnet sie die geschichtliche Vernunft dem ganzen Stufengange der Wissenschaft des Begriffs ein. Dennoch aber ist dieser ganze dialektische Formalismus nur Vorwand und Deckung gegen den heimlichen Wurm, der an ihrem logischen Herzen nagt; der durch die Verleugnung des methodischen Grundbegriffs der menschlichen Wahrheit, als der durch die Wagnisse und Kautelen der Wissenschaft bedingten, nicht abgetötet werden kann.

Zur weiteren Verdeckung dieses ihres Grundgebrechens bedient sich nun aber die Romantik der ästhetischen Bedeutung, welche allen diesen Terminis ursprünglich beiwohnt. Die Kunst ist es, welche die Einbildungskraft in ihrer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wirklichkeit und Wirksamkeit bezeugt. Das Genie ist es, welches die intellektuale Anschauung, die Eigenart der Intuition als wahrhafte Lebenskraft des Geistes erscheinen läßt. Jeder Zweifel muß dagegen verstummen. So ist es denn letztlich der Anspruch der Ästhetik, der gegen das Eigenrecht der Logik gewendet wird; und so wird in der Logik das erste, das älteste, das fundamentale Glied des Systems der Philosophie angegriffen, indem man die Ästhetik auf sie übergreifen läßt; indem man einen Terminus des ästhetischen Schaffens zum Grundterminus des wissenschaftlichen, des logischen Denkens annimmt.

9. Kunst und Naturerkenntnis.

Durch diese terminologische Verquickung aller Philosophie und insbesondere der Logik mit der Ästhetik wird nun aber nicht nur die Logik und in ihr alle Philosophie geschädigt, sondern nicht minder auch die Ästhetik selbst. Wie könnte es bezweifelt werden, daß diese, wenn man sie auch nicht schlechterdings auf der Logik beruhen läßt, dennoch dem Zusammenhange mit der Logik nicht schlechthin entrissen werden darf? Die Ästhetik ist die Philosophie der Kunst. Die Kunst aber steht wahrlich nicht außer Zusammenhang mit der Natur. Schon in dieser objektiven Rücksicht auf die Natur, welcher die Kunst doch nicht enthoben werden kann, ist ihr die Logik unentbehrlich. Freilich erschöpft sich das Verhältnis der Kunst zur Natur nicht durch die logische, nicht durch die wissenschaftliche Besitzergreifung von der Natur; aber könnte die Kunst ihr Verhältnis zur Natur gewinnen und behaupten und entwickeln, wenn sie sich der Logik und der Wissenschaft gänzlich begeben, und sich außer Verbindung mit ihr setzen wollte? Die Frage des Verhältnisses zwischen Kunst und Natur ist nicht zur Klarheit zu bringen, ohne daß das eigentümliche Verhältnis der Kunst zu Logik und Wissenschaft klargestellt wird. Läßt man aber die wissenschaftliche Logik in ihrer Methodik mit der Ästhetik zusammenfallen, so beraubt man

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Ästhetik ihrer wichtigsten Kontrolle und ihrer ursprünglichsten Wurzelkraft.

Dies ist schon an dem Naturbegriffe einleuchtend, nach dem Verhältnis der Kunst zu ihm. Unmittelbarer noch macht es die künstlerische Arbeit selbst deutlich, wie unentbehrlich, unersetzlich ihr die wissenschaftliche Logik sein muß. Von den ältesten Zeiten an und auf allen Gebieten der Kunst wird daher ein innerlicher Zusammenhang zwischen Kunst und Wissenschaft angestrebt. Die ältesten Weisen Griechenlands haben das Metron zum Grundmaß aller Erkenntnis und zugleich auch aller Kunst gemacht. Und wenn in dem Metron die wissenschaftliche Philosophie ihr Grundwort der Kunst entlehnte, so vertritt der Kanon, den die Plastik der Mathematik entnahm, die Entlehnung von der Wissenschaft. Wie das Metrum die erste Bedingung zur musikalischen Syntax der Dichtkunst ist, so ist der Kanon, als das Winkelmaß, das Richtmaß für die Baukunst und durch sie aller bildenden Kunst. Und es ist beachtenswert, daß Polyklet zwischen Phidias und Praxiteles auftrat: die volle Ausgestaltung aller seelischen Innerlichkeit hatte zur Vorbedingung die genaue Feststellung und Einhaltung der anatomischen Grundmasse des menschlichen Doppelkörpers.

Dieser Anschluß der hohen idealischen Kunst an die wissenschaftliche Erkenntnis wiederholt sich in der Renaissance, bei Lionardo, wie bei Michelangelo, keineswegs allein bei dem Baumeister Leon Battista Alberti, und ebenso auch bei Albrecht Dürer. Und es bleibt nicht bei der genauen fachmäßigen Kenntnis der Anatomie und der Perspektive, sondern die ganze Muskellehre wird gleichsam zu einer Beispielsammlung und einem Übungsgebiet für die plastische Technik, und wahrlich nicht allein für die Technik, sondern sogar auch für die plastische Schöpfung, für die Neuschaffung organischer Gebilde in ihren plastischen Erscheinungsformen. Lionardo fordert, daß alle Möglichkeit der Bewegungsformen des Körpers durchversucht und zur lebendigen Darstellung gebracht werde; daß eine uneingeschränkte Bewegungs-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

freiheit über das gesamte Einzelgebiet der Muskulatur die Voraussetzung des künstlerischen Schaffens sei. Und wie er selbst, so hat auch Michelangelo diese große Regel zur Wahrheit gemacht; und in dieser Spielfreiheit seiner plastischen Universalität dürfte doch wohl der eigentliche Schlüssel zu suchen sein für die Rätsel Michelangelos.

Es ist aber auch nicht allein ein, so könnte es scheinen, rezeptives Verhältnis zur Wissenschaft, welches die Voraussetzung des großen Künstlers ausmacht, sondern, wie es ja bei der persönlichen Größe auf jedem Gebiete nicht anders anzunehmen ist, die Kenntnisnahme wächst unwillkürlich zur selbständigen Fortbildung und zur originalen Schöpfung aus. Auch hier ist der unvergleichliche Lionardo ein methodisches Musterbild der Kunstgeschichte und der Kunstwissenschaft. Er ist der Philosoph, weil er der Mathematiker ist. Nur auf diesem methodischen Grunde erhebt er sich zu seiner Universalität als Künstler, vom Festungsbau und der Flugtechnik zum innerlichsten Problem der Malerei. Alle die großen Erfindungen, welche auf allen Gebieten der bildenden Kunst von den großen Meistern gemacht werden, beruhen zunächst auf ihrer homogenen Anlage und Kraft zur theoretischen Erkenntnis, auf ihrer wie selbstvergessenen sachlichen Hingabe an die rein theoretischen Probleme. Ohne diese Sachlichkeit wäre die Anwendung, auf welche ihre Persönlichkeit hinstrebte, nimmermehr zustande gebracht worden, zum mindesten auch gar nicht zu verstehen.

Die schöpferische Anteilnahme des Künstlers an dem Material seiner theoretischen Vorstudien kann man vielleicht noch deutlicher bei Johann Sebastian Bach erkennen. Das Orgelspiel hat er reichlich bei Buxtehude lernen können, und er verschmäht es nicht, auch die Kontrapunktik bei ihm und bei Händel emsig und mühsam sich anzueignen; er scheut keine Mühe, weder der Reise, noch des Abschreibens fremder Partituren bei schlechtem Licht, um seine Kenntnisse meisterlich zu vertiefen. Aber seine Originalität erweist sich nicht allein in der Orgelkunst seiner eigenen Fugen, sondern vorab in seinem theoretischen Vermögen, den Orgelbau zu ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bessern. Wie Galilei sich erst sein Fernrohr baut, mit dem er sein astronomisches Weltsystem zur unwiderruflichen Entdeckung bringt, so auch baut sich Bach seine Orgel; die Orgel für seine Kontrapunktik, für die neue Innerlichkeit seiner Fugenkunst und seiner auf dem Choral auferbauten Chöre. Überall ist es die volle, nicht nur rezeptive, sondern im höchsten Sinne produktive Anteilnahme an den Aufgaben und Mitteln der zugehörigen Wissenschaft, welche den Großen den Zugang zu ihrer neuen Kunstwelt ermöglicht hat.

Wäre es etwa in der Poesie anders? Die Griechen, von deren Naivität man doch auszugehen pflegt, haben schon in den Anfängen ihrer Kunst auch die Kunsttheorie gepflegt. Sophokles selbst hat über das Drama geschrieben; und er war doch noch kein Sophist. Es ist daher keineswegs so unnatürlich, wie man es im Grunde doch zu halten pflegt, daß Schiller neben der Poesie auch der Philosophie sich widmen konnte. Nicht nebenbei tat er es, geschweige zur Ausfüllung der Zeit in einer Periode eines geschwächten poetischen Vermögens, sondern die Eigenart seiner Poesie erblühte aus dieser Vermählung seines dichterischen Geistes mit der echten, ewigen Philosophie. Diese historische Einsicht hat er selbst als seine Lebensansicht verkündet.

Auch der Natur Goethes wird man nicht wahrhaft mächtig, wenn man seine vielseitige Beschäftigung mit der Naturwissenschaft und nach seiner Weise nicht minder auch mit deren logischem Probleme, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete, nur aus seiner geistigen Universalität verstehen zu dürfen glaubt. Wie Goethe ein Makrokosmus der Poesie ist, so läßt sich auch an ihm, in ihm die ganze Kosmologie der Dichtkunst studieren. Nicht nur seine Stoffwelt, der Weltstoff seines Faust bliebe unerklärlich, sondern auch seine eigenste, seine lyrische Innerlichkeit bliebe ein unlösbares Rätsel, wenn er nicht die wissenschaftliche Natur in ihrer gesamten Morphologie, in ihrer ganzen Entwicklungswelt wie eine Offenbarung sich aufgeschlossen hätte. Und an jeder wahrhaften, ewige Fruchtbarkeit zeugenden Größe sind ebenso auch die Schwächen lehrreich: so

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist das Mißverhältnis Goethes bei aller seiner gründlichen Wissenschaftlichkeit, das er dennoch zur Mathematik nicht zu überwinden vermochte, von einer typischen Bedeutsamkeit für seine Poesie — oder etwa für die Poesie überhaupt?

10. Kunst und Wahrheit.

In neuerer Zeit ist es wieder einmal für die Kunst überhaupt diktiert worden, was das ganze Zeitalter von der Musik aus als den ästhetischen Grundirrtum beherrscht. Der Italiener Benedetto Croce hat sich über das Verhältnis der Kunst zur Philosophie ausgesprochen in einer Verkürzung der Ästhetik, bei der sie aller ihrer wichtigsten Probleme entäußert wird. Darin liegt eine gewisse Konsequenz. Denn die Problembegriffe der Ästhetik sind eben doch Begriffe. Die Ästhetik aber, als die Lehre von der Kunst, soll daher so wenig, wie die Kunst selbst, mit Begriffen zu tun haben. Das ist zwar höchst sonderbar, aber es liegt Methode darin. Und solche unerschrockene Sonderbarkeiten haben immer ihr Publikum, nicht zuletzt in Deutschland. Das Buch ist zwar als Ästhetik überschrieben; aber es ist nicht Philosophie, nicht ein Teil der Philosophie, als welcher diese Ästhetik auftritt; denn diese Ästhetik wird nicht der Philosophie eingeordnet, sondern die Kunst an und für sich wird abgehandelt. Darin schon zeigt sich der Grundfehler. Es gibt hier nur ein einziges Problem. In dieser Einzigkeit verhüllt sich zwar das systematische Problem der Philosophie. Aber die Einzigkeit wird hier nicht der Philosophie zuerteilt, sondern sie wird auf — die Wahrheit bezogen. Was ist Wahrheit? wird man versucht, dagegen zu fragen. Wie kann man mit der Wahrheit anfangen wollen? Der Eine sucht sie im Himmel, der Andere nur auf der Erde. Und an wievielen Punkten sucht man auf der Erde den Schwerpunkt der Wahrheit. Die Wahrheit wird hier eben absolut gedacht, als das Absolute: das ist das unfehlbare Kennzeichen der Romantik, dieser schwersten Gefahr der reinen Menschenvernunft.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zwei Ausdrucksformen der Wahrheit unterscheidet jener moderne Romantiker unter dem Beifall des Zeitalters, das zwar aller Orten den Namen Kants ruft, in innerster Seele ihm aber in allen Herzensfragen der geistigen und der sittlichen Kultur fremd und feindlich entgegensteht. Die eine dieser Ausdrucksformen sei die Philosophie — welche denn hoffentlich eine solche ist, in welcher auch Ästhetik enthalten ist. Ästhetik aber ist Philosophie der Kunst. Und bedeutet etwa diese nur die Abstraktion am Ofen der Spekulation, die von allem Kunsterlebnis fern abliegt? Oder aber ist die Ästhetik die Summe der Geheimnisse, welche den Künstlergeist bewegen, welche somit das Seelenzentrum der Kunst ist?

Neben der ersten Ausdrucksform, welche die Philosophie bildet, steht, als zweite, die Kunst. Die Kunst also steht außerhalb der Philosophie und somit auch unvermeidlich die Ästhetik selbst. Dieser Schluß wird schon dadurch zwingend deutlich, daß hier die Philosophie zum Sammelbecken aller Wissenschaften wird, der Geschichte, der Naturwissenschaften und der Mathematik. Es heißt daher: die Wissenschaft oder Philosophie. Bei dieser Verschlingung aller Wissenschaften durch die Philosophie kommt es aber keineswegs zu einer Anerkennung weder der Philosophie, noch der Wissenschaft. Denn sie haben es nur mit Erscheinungen, also mit sekundären Formen, mit Mischformen zu tun. Diesem Verdikt verfällt die Philosophie mit der Wissenschaft, vielmehr als die Wissenschaft. Also bedarf es einer besseren Ausdrucksform der Wahrheit; und dafür haben wir die Kunst. Aber womit erreicht denn die Kunst diese höhere Fähigkeit?

Hier zeigt sich wieder der Erbfehler aller Romantik, der in der Scheidung und Mischung von Begriff und Anschauung sich immerfort wiederholt. Es gibt zwei grundlegende Formen der Erkenntnis: die Anschauung und den Begriff; daher auch als zwei selbständige Gebiete: die Kunst und die Wissenschaft oder Philosophie. So wird es deutlich hier formuliert. Unerschrockenheit ist immer das Kennzeichen solcher Art von Weisheit. Jetzt erfahren

wir aber auch, daß die Wahrheit doch immer eine Erkenntnis ist. Aber wir erfahren dabei auch, daß nicht minder die Kunst eine Erkenntnis ist, eine der zwei grundlegenden Formen der Erkenntnis, und daher eine der beiden Ausdrucksformen der Wahrheit. Also die Kunst ist Erkenntnis. Ist Erkenntnis nicht aber gleichbedeutend mit dem Begriff? Kann es daher Erkenntnis geben, es sei denn durch Begriffe und als Begriffe und auf Grund von Begriffen?

Man kann den Satz variieren: Wo Begriffe fehlen, wo die Begriffe verschoben und verlästert werden, da ist immer die rechte Zeit dafür gekommen, daß die vieldeutige Anschauung sich einstellt. Als ob die Anschauung als reine, wissenschaftliche Anschauung nicht von Platon und seiner mathematischen Schule ab, und so bei Descartes, bei Leibniz und endlich bei Kant selbst gemäß ihrer Reinheit die Begriffe in sich trüge, und somit den Gegensatz zwischen Anschauung und Begriff vielmehr aufhöbe? Diese wissenschaftliche Einsicht, die ein Gemeingut elementarer Kenntnis der Philosophie sein müßte, wird hier ignoriert; und so ist es ein äußerlicher, der wissenschaftlichen Behandlung unangemessener Mißbrauch, der hier mit dem Schlagwort der Anschauung getrieben wird. Die Anschauung gibt uns die Welt der Erscheinung; der Begriff, der Gedanke den Geist. Es ist ebenso ein Mißbrauch des Geistes, der dem der Anschauung zur Seite tritt. Die Kunst ist keineswegs allein die Kunst der Anschauung. Sie ist dies nicht einmal für den Mitgenuß des Beschauers, geschweige für die Schöpfung des Künstlers. Ohne die Begriffe der wissenschaftlichen Erkenntnis ist niemals Kunst entstanden, und sie kann auch ohne sie nicht wahrhaft zum lebendigen Eigentum erworben werden.

Es gibt ein typisches Merkmal dafür, daß in dieser vermeintlichen Höherstellung der Kunst über die Wissenschaft, die vielmehr eine Herabsetzung gegen sie ist, das Wesen der Kunst verkannt wird und verkürzt. Denn dieses Wesen muß doch den Grund ihres Lebens ausmachen. Ihr Leben aber besteht in ihrer Geschichte, in ihrer geschichtlichen Entwicklung in den Individuen der verschiedenen Völker

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und Zeiten. Immer muß die Kunst, als Kunst des Genies, die Kunst des Individuums sein. Mit jedem einzelnen Individuum hört aber die Kunst nicht auf, so wenig sie mit ihm anfängt. Das höchste Individuum gehört nicht bloß seiner Zeit und seinem Milieu, sondern auch seiner Schule an. Von den griechischen Zeiten ab erwuchsen die Individuen in den Schulen. So war es in der Medizin, wo die Sache anfangen mag. So war es aber auch in der Philosophie, wie in aller Wissenschaft; und so nicht minder auch in der Kunst. Und wie die Schule der Ärzte in dem Geschlecht der Asklepiaden sich ebenso erhält, wie sie in ihm erwächst, so sind es auch die Familien der Bildhauer, in denen ihre Schule sich behauptet, in der wiederum die Individuen sich erheben. Immer bildet hier das musikalische Bach-Geschlecht eine lehrreiche Analogie. Und was wäre Mozart ohne seinen Vater geworden? Das größte Genie in seiner Kunst erscheint so nach gemeinem Maß bedingt, wie jedes andere Schulkind. Und doch war dieses ein Wunderkind, wie vielleicht kein anderes auf allen Gebieten der Kunst, zu dem in der Geschichte des Geistes vielleicht nur Leibniz die einzige Analogie bildet.

Die geschichtliche Entwicklung ist sonach geradezu der Prüfstein wahrhafter Originalität, die immer zugleich die wahrhafte Fruchtbarkeit ist. Dieser Satz gilt rückwärts, wie vorwärts. Die Geschichte ist das Leben, ist das Wesen der Kunst. Ohne Geschichte gibt es kein wahrhaftes Individuum. Die Unbescheidenheit, die wir schon mehrfach in dieser Art von Ästhetik bemerken mußten, steigert sich nun zu dem Satze, daß der ästhetische Fortschritt in der Menschheit überhaupt geleugnet wird. Damit aber wird nicht nur der Fortschritt in der Geschichte der Erkenntnis an einem wichtigen Teile derselben geleugnet, sondern es wird damit auch der Fortschritt in der Kunst geleugnet; denn die Kunst gehört nicht nur nach dieser Terminologie zur ästhetischen Erkenntnis, sondern sie ist überhaupt das problematische Objekt und das Zeugnis derselben. Man versteht wohl den Grund des Irrtums, der sich typischer Weise auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bei einem andern, aber an Ernst und Tiefe mit jenem nicht vergleichbaren Schriftsteller ebenfalls zeigt, worauf wir noch einzugehen haben werden.

Es ist immer das Mysterium der Individualität, durch das man irregemacht wird an der geschichtlichen Bedingtheit und an der geschichtlich fortzeugenden Lebendigkeit des künstlerischen Individuums. Das Individuum ist ein geschichtliches. Die Kunst der Individuen hat ein geschichtliches Dasein, eine geschichtliche Entwicklung. Ihr geistiger Zusammenhang, zunächst daher mit der theoretischen Erkenntnis, bildet die Probe für die Rechnung, der gemäß die Kunst zu allererst auf der Wissenschaft beruht, die Ästhetik sonach zunächst auf der Logik, so daß der methodische Terminus, der für sie geeignet ist, ihr nicht mit der theoretischen Erkenntnis zusammenfallend sein darf. Sie ist ein Glied im System der Philosophie, aber keineswegs der rechtmäßige Ausdruck für dieses System selbst.

11. Kunst, Ethik und Religion.

Haben wir so gesehen, daß die Ersetzung der Logik durch die intellektuale Anschauung nicht der richtige Anfang der systematischen Ästhetik ist, so haben wir dies auch ferner für die Ethik zu erwägen. In ihr liegen ja die ursprünglichsten Beziehungen zwischen der Ästhetik und der Philosophie, wie zwischen der Kunst und der Kultur. Hier stoßen wir nun aber unvermeidlich auf eines der Quellgebiete der Ethik, nämlich auf die Religion. Sie erkannten wir jedoch als den eigentlichen Herd der philosophischen Romantik. Kein Formalismus der Dialektik darf uns darüber hinwegtäuschen, daß der treibende Nerv jener ganzen, der Kritik sich widersetzenden Denkweise in der ungebrochenen Befangenheit vom religiösen Dogmatismus steckt. Kein Pantheismus vermag sie von dieser innerlichsten Abhängigkeit frei zu machen. Und was nach Überwindung der Aufklärung und der Revolution bei dieser Restauration sich wiederum auslebt, das wird regelrecht von der Scholastik

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verkleidet. Dennoch beruht seine geschichtliche Bedeutung auf einer geschichtlichen Naivität. Die eigentliche Naivität besteht immer in der Verwachsenheit mit dem Mythos. Diese Naivität ist die geschichtliche Theodizee dieser romantischen Ästhetik.

Ob die Religion, insofern ihre geschichtliche Entwicklung in der Ablösung von dem ihr eingeborenen Mythos sich vollzieht, bei der Ablehnung der systematischen Ästhetik gewinnt und gefördert wird, das wollen wir an dieser Stelle nicht in genauere Betrachtung ziehen. Dazu wird die spätere Darstellung neue Anknüpfungspunkte bieten. Jetzt beschränken wir uns auf die Erörterung des Verhältnisses zwischen der Ästhetik und den anderen Gliedern des Systems und sonach jetzt mit dem zur Ethik. Wir sahen schon, wie die romantische Universalisierung der Ästhetik die Ersetzung der Ethik durch die Religion zum Ziele hatte. Die wahrhafte Autonomie muß dabei hinweggeräumt werden; denn sie beruht letztlich auf der Autonomie der wissenschaftlichen Logik, also durchaus nicht auf der Autorität heiliger Bücher, noch auf der zwingenden Illusion heiliger Sagen und Mythen.

Aber ein allgemeinerer methodischer Gesichtspunkt ist hier zu beachten. Die Neuheit des Kantischen Moralprinzips besteht nicht sowohl in der Freiheit und der Autonomie, die schon andere vorher als das Wesen der Sittlichkeit erkannten. Dagegen aber hat es Schleiermacher mit dem Gefühl des Theologen für die eigene Sache und das Geheimnis ihrer Macht empfunden, daß in dieser Ethik ein anderer als ein nur religiöser Geist atme: er hat sie daher als juridisch verdächtigen wollen. Aber dieser Tadel schlägt ihr vielmehr zum höchsten Lobe aus. Man muß das Juridische nur zugleich in seinem Zusammenhange mit dem Staatswesen der Weltgeschichte denken, um das andere Zentrum zu erkennen, welches durch den kategorischen Imperativ der neuen Ethik verliehen wird.

Die Ausgestaltung dieses Zentrums ist das Bestreben, welches wir in der Ethik des reinen Willens verfolgt haben. Nicht die Mystik des Göttlichen im Menschen soll fürder die

Klarheit der ethischen Untersuchung verdunkeln, sondern am hellen Tageslichte der Geschichte soll der Sonnentag der Sittlichkeit anbrechen und durchleuchtet bleiben. Der Selbstzweck des Menschen soll der Leitstern werden für diejenige Sittlichkeit, welche im Weltverkehr der Völker und in dem Arbeitsverkehr der Wirtschaft das harte Problem des Menschen — und des Völkerlebens bildet.

Darin besteht das Weltfremde und daher das innerlich Abstoßende, das man in allen jenen Formen der Ethik empfinden und sich klarmachen muß, welche die Ethik von aller logischen Art philosophischer Begründung unabhängig machen; denn sie wollen diese nicht auf das eigentliche Gebiet zur Anwendung kommen lassen, für welches die Ethik als die unentbehrliche und unersetzliche Grundlage zu erkennen und durchzuführen ist. Bleibt die Ethik jedoch nicht nur historisch, was seine guten Gründe hat, und im gewissen Sinne auch behält, sondern auch methodisch mit der Religion verbunden, so wird das Sittliche, als das Göttliche im Menschen, der geschichtlichen Wirklichkeit in seinem Grunde entrückt; und die göttliche Transzendenz wirkt alsdann von ihrer gefährlichsten Seite in der Verwandlung auf die Transzendenz des Menschen, nämlich auf sein Dasein im Jenseits.

Von dieser mythologischen Gefahr sind alle die, wie immer verschiedenen, Formen bedroht, welche die Ethik mit der ästhetischen Ansicht des Menschen und des Lebens in prinzipielle Verbindung setzen. In allen diesen Richtungen ist es die Ahnung des Übersinnlichen, welche den Ausschlag gibt: die aber nicht ihren theologischen Grundzug verliert, wenn ihr der ästhetische Schleier umgehüllt wird. An dieser Unklarheit kranken alle die Formulierungen, welche den Terminus der Idee in einer solchen Verallgemeinerung des Idealen gegen Kants ausdrückliche Warnung immer von neuem wieder zweideutig und unwahrhaftig machen.

Besonders deutlich aber läßt es sich an denjenigen Formen der Ethik erkennen, welche bei den Engländern ausgebildet, durch Herbart erneuert und umgestaltet wurden. Es ist jene Zuschauer-Ethik, in welcher der ästhetische Gesichtspunkt leitend geworden ist, so daß

die Ethik als ein Teil der Ästhetik formuliert werden konnte. Indem der Grund des Sittlichen, der Autonomie entgegen, in den Zuschauer verlegt wurde, ist schon dadurch die ästhetische Analogie bestimmend geworden. Und so ist es auch unter den ethischen Ideen Herbarts besonders die der Vollkommenheit, in welcher der ästhetische Maßstab seine Alleinherrschaft kundtut.

In der Ethik muß Vervollkommnung das herrschende Prinzip sein, Selbstvervollkommnung. Darf Vollkommenheit überhaupt im Sittlichen als Norm gelten, als Forderung geboten werden? In der Kunst dagegen gilt nur die Vollkommenheit. Wie sehr sie selbst ihre Stufen und Grade für die geschichtliche Betrachtung haben mag, so ist doch eine jede Schöpfung des Genies vollkommen in sich; und in dieser Abgeschlossenheit und isolierten Autarkie und Absolutheit kann sie auch wahrhaft nur genossen und rezeptiv wiedererweckt werden. Im Sittlichen dagegen wird die Vollkommenheit zu einem relativen Maßstab empirischer Kurzsichtigkeit und individueller Äußerlichkeit. Bei jedem Mißtrauen gegen ein systematisches Prinzip rächt dieses sich nach beiden Seiten. Es ist auch keine ästhetische Freiheit, welche bei dieser Mißdeutung des Sittlichen aufleben kann.

Wie sonach die Ethik nicht gefördert, sondern gehemmt wird durch dieses Übergreifen des Ästhetischen in ihr Gebiet, so leidet auch die aktuelle Sittlichkeit darunter, und zwar ebenso sehr die private, wie die öffentliche. Das ist ja am meisten bekannt als allgemeiner Gegenstand des Streites der Meinungen unter allen ästhetischen Tagesfragen: ob die Kunst souverän ist, oder ob die Sittlichkeit eine ihr übergeordnete Instanz sei. Wenn freilich die Frage so gestellt wird — und so wird sie tatsächlich immer gestellt —, so läßt es sich nur zu gut verstehen, daß der unerquickliche Streit nicht zu einem verständigen Austrag kommen kann. Die Frage darf aber nicht sein, ob die Kunst der Sittlichkeit untergeordnet wird, sondern nur: ob sie nebengeordnet sein und bleiben muß. Bei dieser Fassung bleibt der systematische Charakter, ebenso der Ästhetik, wie der Ethik, unangetastet,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und daher bleibt ebenso unangetastet die selbständige Eigenart der Kunst, wie die der geschichtlichen Sittlichkeit.

So ist es der systematische Gesichtspunkt der Ästhetik, der auch diese leidige Frage aus der Welt zu schaffen vermag. Ästhetik ist ein Glied des Systems, wie solches auch die Ethik ist. Demgemäß ist und bleibt die Kunst in all ihrem Schaffen ebenso eigenartig und selbständig, wie nicht minder auch die Sittlichkeit. Alle Grenzstreitigkeiten auf diesen Gebieten müssen in ungenauen Bestimmungen der Wurzelgebiete ihren Grund haben. Sie können daher nur in den systematischen Abgrenzungen ihre Klärung finden; sie müssen in diesen aber auch ihre Erledigung finden.

Aller Schein von Bedrohung der Sittlichkeit durch die Kunst kann nur an falschen Mustern hängen, die von einer falschen Ästhetik gedeckt werden. Die Freiheit der Kunst kann der Freiheit der Sittlichkeit nicht widersprechen, wenn anders beider Fundamente systematisch koordiniert sind. Wie aber die sittliche Freiheit in einer Gesetzlichkeit besteht, nämlich in der Selbstgesetzlichkeit, in der Gesetzlichkeit, für welche das Selbst des sittlichen Individuums die ewige Aufgabe der freien Selbstbestimmung bleibt, so muß auch die Freiheit der Kunst, wenn anders sie ein systematisches Fundament hat, mithin in einer Methodik beruht, welche der der Sittlichkeit homogen sein muß, weil sie mit dieser systematisch verbunden ist, so muß auch alle ästhetische Freiheit die Gesetzlichkeit des Genies zur Entwicklung bringen.

Es ist die Aufgabe dieses Buches, diesen Satz zu erweisen. Aber es ist die methodische Voraussetzung, welche im Begriffe des Systems und seiner Glieder liegt, der zufolge wir auf diesen Satz hinsteuern, in dieser Einleitung in das systematische Problem uns einführen wollen. Es ist eine falsche Ethik, welche in einem ästhetischen Prinzip den Grund sich legen will. Und es wird in der Tat der Aufhebung der Moral Vorschub geleistet, wenn man die Ästhetik und die Kunst souverän macht gegenüber der Sittlichkeit, anstatt die Ästhetik systematisch der Ethik beizuordnen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wird nun aber etwa die Ästhetik und etwa auch die Kunst durch jene Nivellierung gefördert? Man könnte meinen, die Ästhetik wenigstens habe gewonnen, seitdem sie aus den Klammern der kritischen Systematik befreit, und von jenen Dispositionen ungehemmt, der erweiterten Bildung gemäß, ihren Lauf nehmen konnte. Prüfen wir indes genauer, was unter jenem Gewinn, den man für unbestreitbar hält, sachlich zu verstehen sei. Meint man den Gewinn an anschaulichem Inhalt des Kunsturteils und der Lesefrüchte, so ist der Fortschritt freilich unverkennbar. Aber schon wenn man an Humboldt denkt, so wird man bei dem Vergleich mit Hegel bescheidener und kleinmütiger. Die Universalität konnte im höchsten Maße umfassend sein, und dabei in unvergleichbarer Weise von ursprünglicher Schürfungskraft, und dennoch kann der systematische Leitbegriff maßgebend bleiben. Man muß eben zwischen dem reichsten Inhalt mit den anziehendsten Beleuchtungen und der Tiefe des methodischen Gehalts einen sichern Unterschied machen. Inhalt kann auch unter einem falschen Ordnungsbegriff zur Sammlung kommen; Gehalt aber kann allein aus der Tiefe einer systematischen Methodik sich auferbauen. Der vielseitigste Inhalt darf nicht derart imponieren, daß der Mangel einer wahrhaften, wissenschaftlichen Methodik darüber verkannt, und in den Hintergrund geschoben wird.

Indem Hegel die Ästhetik zum Organ der Philosophie machte, hat er die Kunst wieder intellektuiert, zu einer Stufe in der Darstellung des Wahren herabgewürdigt. Als eine Stufe in der Darstellung des Absoluten, büßt sie ihre Selbständigkeit ein: Schönheit und Wahrheit sind nunmehr Dasselbe. Und das alte Spiel mit Erscheinung und Schein bei der Idee wird hier, nach der Virtuosität Hegelscher Wortspielerei, am Schönen, als Schein, wiederholt. Denn gegen die Philosophie und ihre Wahrheit bildet die Wahrheit der Kunst nur die Vorstufe des Scheins. Und daher ist es auch nur die Mangelhaftigkeit der unmittelbaren Wirklichkeit, aus der das Schöne der Kunst seine Notwendigkeit empfängt.

Schon diese Begründung, welche dem Stufengange in der Bewegung des absoluten Geistes entspricht, läßt die

Niedrigkeit dieser Ästhetik und dieser Kunstanschauung erkennen. So wird auch für die Geschichte der Kunst diese Konsequenz gezogen: „Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein". Und warum sollte sie das höchste sein müssen? Kann es denn nicht mehrere Arten höchster Bedürfnisse des Geistes geben? Läßt sich die Höhe nur einreihig abmessen?

Man sieht hier deutlich, wie die systematische Beiordnung fehlt und wie dieses Fehlen sich rächt. „Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden, und Gott Vater, Christus und Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen, es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr". Der Satz ist charakteristisch: weil wir das Knie nicht mehr vor dem Götterbilde beugen, darum soll die Kunst nicht das höchste — auch nicht ein höchstes? — Bedürfnis des Geistes sein. Also die Kniebeugung, mithin der religiöse Kultus soll das Kriterium sein für den Wert der Kunst. Hier verrät sich wiederum der Ursitz der romantischen Befangenheit. Hegel sagt nicht, daß die höhere Stufe, die dritthöchste des absoluten Geistes, die der Philosophie es ist, welche uns von solcher Absolutheit des Kunstwerkes im Götterbilde abwendig macht, sondern der Religion wird dies zugesprochen, als ob diese nicht an Gott Vater, Christus und Maria in verschiedener Nuanzierung des religiösen Gedankens hängen geblieben wäre. Aber selbst wenn er auf die Philosophie provoziert hätte, so würde darum doch die Kunst um ihre Selbständigkeit und die Ästhetik um ihre systematische Eigenart ebenso unersetzlich gebracht worden sein.

Und wie steht es mit der Kunst selbst, wenn sie von der Beiordnung zur Sittlichkeit abgelöst wird? Wird sie wirklich dadurch freier und selbständiger, und zu natürlicher Ausreifung ihrer Eigenart gehoben? Äußerlich betrachtet, könnte es so scheinen. Und wenn man sich an die Schlagworte hält, an die Stichworte im Parteikampf der Zeiten, und an die Vorsichtsmaßregeln, mit denen eine Sittenpolizei die Freiheit der Kunst bevormundet, an die Gewaltmaßregeln, mit denen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die staatlichen Schergen die Urgewalt der Kirchen zu stützen pflegen, dann könnte es freilich so scheinen, als ob die Kunst ihre eigene Sittlichkeit sich schaffen müßte, um nur von jener angeblichen, hergebrachten zweideutigen Sittlichkeit erlöst zu werden. Denn dadurch würde freilich die Sittlichkeit nicht eindeutig, daß sie zugleich in Kirche und Staat aufginge. Darin besteht vielmehr der komplizierte Grund ihrer Zweideutigkeit. Wird nicht jene Sittlichkeit der Staatskirchen geradezu gleichgesetzt mit der Sittlichkeit der Religion, mit derjenigen Sittlichkeit, welche das Fundament der Religion bildet? Ist es nun aber nicht grundfalsch und systematisch verkehrt, die Kunst von der Sittlichkeit deshalb abzutrennen, weil sie von dem Staatskirchentum der Religion befreit werden muß? Nicht einmal von der Religion in jedem Sinne wird diese Abtrennung motiviert, wenn sie von der politischen Religion vollzogen werden muß, geschweige von der Sittlichkeit auf ihrem ethischen Grunde.

Wiederum eröffnet sich uns an dieser Stelle der Ausblick auf die Klärung aktueller Probleme, wenn das systematische Recht der Ästhetik begründet werden kann. Weit gefehlt, daß die systematische Koordination die Freiheit und die Selbständigkeit der Kunst gefährden könnte, schafft sie ihr vielmehr den weitesten Spielraum und eine dauernde Sicherung. Wir werden sehen, daß auch historische Urteile über die einzelnen Künstler aus solcher besseren Beleuchtung ihrer Leitgedanken Berichtigung erfahren. Es dürfte nur der Wunsch sein, der den alten Michelangelo im traditionellen Sinne gläubig macht; nur der dogmatische Verdacht, der Perugino zum Atheisten oder Goethe zum Heiden macht. Oder war Beethoven etwa ein Heuchler, wenn er bei seinem Platonischen Idealismus, von dem er auch literarische Kenntnis nahm, wie er in seinem Geiste ihm blutsverwandt war, dennoch aber eine Messe schrieb, nicht anders der religiösen Grundstimmung nach als der immerhin protestantisch gläubige Bach? Geht man jedoch, um bei Beethoven und seiner Messe stehen zu bleiben, der Komposition der einzelnen Gedanken dieses Glaubenswerkes nach, so treten die Spuren der sittlichen Freiheit im

Unterschiede von der dogmatischen Befangenheit deutlich hervor; und so wird die Entwicklung klar, welche zwischen Bach und Beethoven in dieser Kunstgattung sich vollzieht.

Im Grunde geht dieses Vorurteil von der Selbständigkeit der Kunst gegen alle Sittlichkeit auf das alte Wort zurück: Homer habe den Griechen ihre Götter gegeben. Hier wird der Ursprung der Religion in die Poesie gelegt. Freilich kann es nicht buchstäblich so gemeint sein; denn Götter hat es in Griechenland schon vor Homer gegeben. Es können also nur die homerischen Götter sein, die er den Griechen gegeben habe. Damit aber führt sich das Vorurteil selbst zur Aufhebung.

Also sind doch Götter der Gegenstand der Kunst. Also ist es doch Sittlichkeit, die den Inhalt der Kunst bildet, die mit dem Inhalte der Kunst verknüpft ist. Wie Sokrates angeklagt wurde, neue Götter den Griechen bringen zu wollen; wie diese Anklage den Ruhm des Sokrates bildet, seine geschichtliche Ehre in der Welt des Geistes, so ist auch das Verdienst, welches Homer zugesprochen wird, das Verdienst und die unaufhörliche Aufgabe der Kunst. Nicht die Abschaffung der Götter, das will sagen, der Sittlichkeit, nicht die Losreißung von dem ewigen Fels der Sittlichkeit ist jemals das Ziel und der Weg der echten Kunst; durchaus aber freilich sind es die neuen Götter, ist es die neue Form, die Neugestaltung der Sittlichkeit, welche methodisch die Aufgabe der Kunst in allen ihren Arten ist; der Musik und der Baukunst selbst nicht minder als der Plastik, der Malerei und der Poesie.

Worin aber unterscheidet sich die Gestaltung, die Neugestaltung der Sittlichkeit von der neuen Sittlichkeit, die immer den Schlachtruf bildet? Nur die neue Gestaltung kann Aufgabe der Kunst sein, nicht aber die neue Begründung und Formulierung, geschweige die Anullierung der Sittlichkeit. Selbst die Neuheit schon widerspricht dem Vorurteil der Aufhebung; denn die Neuheit muß immer, als Erneuerung, die alte Form der Sittlichkeit zur

Voraussetzung haben. Diese Voraussetzung darf nicht als aufhebbar gelten. Aber genauer ergibt es sich aus der systematischen Bedingtheit der Kunst in der Ästhetik, daß die Erneuerung nur Neugestaltung sein kann.

Die neue Formulierung, die neue Findung, Begründung und Festsetzung der Sittlichkeit kann niemals Sache der Kunst sein; die Kunst müßte denn in Ethik sich auflösen. Die Sache der Kunst ist überall die Gestaltung von Gedanken, nicht aber etwa deren gedankliche, begriffliche Darstellung. Diese Gestaltung ist das Wesen der Kunst und sie differenziert sich nach der Differenz der Künste. Immer aber muß die Gestaltung neu sein. Dies fordert schon die Kunst des Genies, des ursprünglichen Individuums, das immer von seiner Zeit und deren Tradition, nach dem Begriffe seiner selbst, sich unabhängig machen muß.

Fordert sonach die Kunst durchaus immer die Neuheit, so muß sie auch die neue Gestaltung am Sittlichen vollführen. Voraussetzung aber bleibt, daß das Sittliche, seinem Grundproblem nach, einen gedanklichen Inhalt der Kunst bildet, von dem sie niemals sich losmachen kann. Welche andere Inhalte könnte die Kunst erobern wollen, wenn sie vom Sittlichen sich losreist? Kann sie sich vom Menschen loslösen? Und müßte sie es nicht, wenn das Sittliche ihr fremd werden müßte? Oder ist etwa aus der sogenannten Natur selbst die Beziehung auf das Sittliche auszuschalten, so daß dadurch die Kunst wenigstens der Ethik gegenüber, wenngleich nicht der Logik, freien Spielraum gewänne? Der oberflächlichste Blick schon macht es unverkennbar, daß es auf einem Mißverständnis beruhen muß, wenn man die Kunst von der Sittlichkeit losreißen, oder gar sie ihrer Tendenz und ihren Inhalten nach außerhalb der Sittlichkeit zu stellen müssen glaubt. Welcher Inhalt bliebe ihr dann?

Wir stehen hier, vielmehr wir bewegen uns hier in der Instruktion, in der Entwicklung dieser Instruktion des ästhetischen Problems, als eines systematischen. Die Fragen, die sich von allen Seiten hinzudrängen, können in dieser Ein-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

führung des Problems nicht erschöpfend zur Lösung kommen, sondern nur die präzise Formulierung kann die Aufgabe sein. So darf uns die große Frage des Inhalts, auf die wir hier gestoßen waren, nicht weiter angehen. Und vor allem ist es das Gespenst der Religion, welches überall seine Schatten wirft, wo die Sittlichkeit in Frage kommt. Man ist nun einmal unabwendbar an die Identität gewöhnt, die zwischen Religion und Sittlichkeit durchaus bestehen müsse. Wenn daher die Kunst auf den sachlichen Zusammenhang mit der Sittlichkeit hingewiesen wird, gemäß der methodischen Korrelation der Ästhetik zur Ethik, so vergißt man dieses methodische Schema und versteht jene Hinweisung nur als die auf die Religion. Damit aber entrollt sich die komplizierteste Frage, die überhaupt für die Kunst bestehen möchte.

Denn einerseits steht es außer allem Zweifel, daß es in allen Künsten, bei allen Völkern und zu allen Zeiten die vielleicht auch deshalb so genannte hohe Kunst war, welche das Göttliche in allem Volksglauben sich zum höchsten Vorwurf nahm. Der Schein der Abhängigkeit ist darum doch nur hohler Irrtum. Die Neuheit der Neugestaltung hat uns darüber schon hinweggeholfen. So war es bei Phidias und bei Praxiteles, und so wiederholt es sich bei Lionardo, bei Michelangelo und Raffael. Aber freilich ist die Unabhängigkeit der Neugestaltung durch die Kunst des Genies bedingt. Diese aber ist allein die Kunst. Die Fehler der kleineren Kunstgötter dürfen nicht zur Erklärung herangezogen werden für die Wunder der echten Kunst, die nur von der Vollkraft des Genies zur Erzeugung kommen. Weil es auch Mysterientheater gibt und Passionsspiele, darüber darf man das Drama überhaupt nicht in Schatten stellen. Wenn das griechische Drama den Mythos der Vererbung oder den Konflikt zwischen Gott und Mensch im Prometheus zum typischen Problem der Tragödie macht, so erkennen wir darin vorzugsweise, so haben wir in solchem Werke allein das Verhältnis zwischen dem Drama und der Religion zu erforschen. Es ersteht in der neueren Zeit wieder, im Hamlet und im Faust.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Und genau ebenso gestaltet sich dieses Verhältnis in der alten, wie in der neueren bildenden Kunst. Schon die alte verharrt nicht in starrer Befangenheit den Fabelstoffen des Mythos gegenüber; und gerade dadurch bringt sie selbst eben die Neugestaltung der vaterländischen, der einheimischen Religion zu stande. Nicht anders verhält es sich in der christlichen Kunst, in der der Renaissance, wie in der protestantischen. Es ist eine grundsätzlich falsche Ansicht, als ob dogmatische Abhängigkeit, sogenannte gläubige Religiosität die innere Kraft und daher die Vorbedingung dieser Kunst wäre. Wir werden davon eine ganz andere Ansicht zu ermitteln haben, und zwar aus dem systematischen Charakter der Ästhetik heraus. Daher verfolgen wir jetzt die genauere Bestimmung dieses Verhältnisses nicht weiter. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß es in aller Kunst von jeher nicht letztlich auf die dogmatische Form der religiösen Vorstellungen ankommt, sondern vielmehr allein auf den sittlichen Kern, der in den mythischen Hüllen verborgen ist, an dessen Loslösung die Kunst aber selbständig mitarbeitet.

Wird sie damit etwa in den Dienst der religiösen Aufklärung gestellt und um ihren Eigenwert gebracht? Diese Frage enthält den Anstoß, den man an der Relation zwischen Kunst und Sittlichkeit nimmt. Ließe sich aber dieser Anstoß nicht beseitigen, so wäre schon das alte Wort ein ästhetischer Frevel, daß Homer den Griechen ihre Götter gegeben habe. Und der bildende Künstler dürfte dann nur Landschafter sein. Die Landschaft müßte dann aber seelenlos nur etwa eine Art von geographischer Darstellung sein. Es bleibt schlechterdings unverständlich, wie man die natürliche Beziehung zwischen Kunst und Sittlichkeit verleugnen kann.

12. Ästhetik und Kunstgeschichte.

Eine neue Frage müssen wir jetzt aufnehmen. Je mehr es sich gezeigt hat, daß die Kunst zu allen Inhalten des Kulturbewußtseins, zur Wissenschaft, wie zur Sittlichkeit, in innigstem, lebendigstem Zusammenhange steht, desto ein-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

leuchtender wird die Ansicht, welche seit Jahrzehnten die moderne Zeit beherrscht, und welche in der eifrigsten Pflege der Kunstgeschichte zur Betätigung kommt. Durchdringendes Gemeingut aller Bildung wird es immer mehr, daß alle Geschichte einseitig bleibt, einäugig nach dem Gleichnisworte Bacons, wenn sie nicht, zum mindesten auch, aus dem Gesichtspunkte der Kunst orientiert wird. Was bedeutet für diese Richtung des historischen Sinnes die Geschichte der Wissenschaften und die der Philosophie, gegenüber der Kunstgeschichte? Würde nicht die politische Geschichte durch den beherrschenden Gedanken der Nationalität in Vorzugsehren gehalten, so würde sie vielleicht auch nicht sicher stehen gegenüber dem Vorrang dieses neuen Mittelpunkts der Weltgeschichte. Es liegt uns fern, diesen Gesichtspunkt ausschließen zu wollen, aber seine zentrale Bedeutung bedürfte doch vielleicht einer eigenen Durchleuchtung durch die Ästhetik — welche jedoch bei jenem Überschwang der Kunstgeschichte durch sie vielmehr ersetzt werden soll. Daher müssen wir auch von dieser Seite die Notwendigkeit der systematischen Ästhetik zu begründen suchen.

Zunächst ist hier der Blick auf die frühere Erörterung zurückzulenken, welche vom Problem der Einheit aus den Begriff der Kunst in Anspruch nahm. Es gibt keine Kunstgeschichte, es sei denn auf Grund der Ästhetik. Denn für diese allein und in ihr allein gibt es eine Kunst, die Kunst; die Kunst als Einheit. Die Ästhetik allein, als eine systematische Disziplin der Philosophie, vermag den problematischen Begriff der Einheit zu verwalten und zu rechtfertigen. Außerhalb der Ästhetik und scheinbar unabhängig von ihr gibt es nur Künste, kann es solche nur in ihrer Mannigfaltigkeit geben. Sobald das Problem der Einheit innerhalb der Kunstgattungen selbst entsteht, erwacht der ästhetische Gedanke in seiner unaufhaltsamen Natürlichkeit.

Indessen auch innerhalb der isolierten Kunstgeschichte einer einzelnen Kunst ist das ästhetische Element als ein latenter Faktor zu erkennen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Geschichte muß überall zuvörderst doch wohl den Zusammenhang alles Geschehens zur Entdeckung bringen. Die Vergangenheit selbst darf vielleicht nicht der letzte Sammelbegriff der Zeitmomente bleiben. Wie könnte sich die Historie dem Zusammenhange mit der Gegenwart entreissen, in der der Forscher doch seinen eigenen Pulsschlag fühlt. Und wie dürfte er sich der Projektion auf die Zukunft entziehen, wenn anders sein sittliches Urteil, bei aller strengen und kühlen Ermittelung der Tatbestände, nimmermehr verstummen, nimmermehr erlöschen kann.

Für die Geschichte der Philosophie wird diese ideale Aufhebung der Zeitunterschiede nicht nur unvermeidlich, sondern zur fruchtbaren Quelle einer echten wissenschaftlichen Geschichte der Philosophie aus dem leitenden Gesichtspunkte der Philosophie der Geschichte. Die Fehler Hegels, die er selbst noch rechtfertigte, dürfen nicht vergessen machen, was er trotzdem für das Problem geleistet hat; wie denn die Schüler auf allen Gebieten darauf die siegreiche Probe bestanden haben, nicht am letzten Ende auch in der Ästhetik und in der Kunstgeschichte.

Der Fehler in der Ansicht von der zentralen Bedeutung der Kunstgeschichte läßt sich auch wieder aus dem Fehlen der Einsicht in die systematische Natur der Ästhetik erkennen. Gewiß bildet die Kunst ein Zentrum der Weltgeschichte; aber nur ein Zentrum, nicht das Zentrum. Es kann überhaupt nicht ein eigenes Zentrum geben. Dies würde dem systematischen Begriffe der Philosophie und demgemäß der Kultur widerstreiten. Der systematische Begriff eines geschichtlichen Zentrums dagegen hält die zentrale Bedeutung der Kunstgeschichte aufrecht; benimmt ihr dadurch aber die Illusion, daß sie die Ästhetik ersetzen und überflüssig machen könnte.

Wir hatten als die erste Rücksicht aller Geistesgeschichte die auf eine gleichsam zeitlose Zusammenfassung aller Inhalte betrachtet. Die Zeitunterschiede erscheinen dieser vornehmlichen Universalität gegenüber als technische, als hodegetische Abschnitte und Einteilungen. Die Zusammenhänge sollen wahrlich die Verschiedenheiten nicht aufheben, aber alle

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mannigfaltigkeit und alle Verschiedenheit soll doch einem Zusammenhange zustreben und angehören, in dessen Problem vornehmlich das Problem der Geschichte besteht. So muß es auch in der Kunstgeschichte sein. Die Kunst der Griechen und die Kunst der Renaissance, sie sind gewiß von einander zu unterscheiden in bezug auf ihre Vorwürfe, auf ihre Schöpfungsart, und nicht allein auf ihre Technik. Dennoch aber besteht ein Zusammenhang zwischen dem Statuenwerk der Akropolis und dem der Medicäergräber; ein Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Aphroditentypus und des Satyrtypus mit der Entwicklung des Madonnentypus und dem der Geschlechtsliebe in allen seinen vielfachen Formen.

Die Kunstgeschichte mag noch so gründlich auf die Beschreibung und Beleuchtung des einzelnen Kunstwerks, als eines einzelnen, hauptsächlich eingehen, sie kann es doch nicht vermeiden, sie darf es nicht umgehen, schon in seiner zeitlichen Bedingtheit, im Zusammenhange seiner Schule es zu betrachten. So wird die Isolierung methodisch ausgeschlossen, und in dem zeitgeschichtlichen Zusammenhange wird schon das Hauptmoment der Geschichte, das der Zusammenhang bildet, tatsächlich anerkannt. Aber ist einmal die Isolierung durch die Zeitgeschichte und durch die Schule unterbrochen, so lüftet sich zugleich der Vorhang überhaupt, der die Vereinzelung der Kunstwerke anschaulich macht. Der Begriff der einzelnen Kunst schon, der der bildenden Kunst, der der Poesie, alle diese Begriffe fordern die Konsequenz, daß es nur eine dieser Kunstarten geben kann in allen Zeiten und bei den Individuen aller Völker.

Und dennoch sind es eben immer Individuen, und müssen es Individuen sein, in denen und durch die die Kunstart aller Zeiten ins Leben tritt. Die Kunst des Genies ist die Kunst des Individuums. So scheint es, als ob die Kunst dem Problem der Geschichte sich prinzipiell entrückte. Denn die Geschichte kennt zwar auch Individuen, und darf und muß sie in ihrer ganzen Vollkraft und Eigenart zur Entdeckung bringen. Aber es geht mit rechten Dingen zu, es wird nicht allein von der Psychologie dirigiert, sondern

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

vielmehr von der Ethik bestätigt, daß diese Individuen der Weltgeschichte immer zugleich gleichsam Summenbegriffe ihrer Nationen und ihrer Zeitalter sind. Und die Nationen wiederum in aller ihrer Eigenart und die Zeitalter in aller ihrer Ursprünglichkeit sind doch nur wie Wiederholungen des Schöpfungstypus der allgemeinen Weltgeschichte.

Diese Wechselbeziehung zwischen Volk und Individuum bildet schon für den Begriff der Geschichte die größte Schwierigkeit. Alle die gefährlichen Einseitigkeiten, die mit dem Begriffe der nationalen Geschichte aus dem ihr unvermeidlichen Gesichtspunkte der nationalen Heroengeschichte verknüpft sind, sie haben ihren letzten Grund in dieser antinomischen Komplikation. Noch schwieriger aber gestaltet sich diese Antinomie bei der Kunstgeschichte. Denn in ihr ist der Heroenkultus niemals zu dem gefährlichen Aberglauben ausgeartet, den die nationale Eifersucht nährt. Und dann ist nun einmal und bleibt die Kunst im letzten Grunde die des Individuums.

Eine methodische Bestätigung dazu gibt der problematische Begriff des Stils. Wenn die Gesetzlichkeit im letzten Grunde eine geschichtliche für die Kunst wäre, so müßte auch der Stilbegriff ein geschichtlicher sein. So würde es die Analogie mit der politischen Geschichte erfordern. Umgekehrt aber bedeutet der Stil durchaus nur das Gesetz des Individuums; und wo diese reinste Individualität schwach zu werden beginnt, da grenzt der Stil an die Manier an. So ist dasjenige Moment, welches in der Gesetzlichkeit das Allgemeine der Kunst bezeichnen müßte, vielmehr das Allerindividuellste. Und vermag die Kunstgeschichte diese Individualität des Stils, diesen Stilcharakter der Individualität zur sicheren Ermittelung zu bringen, oder auch nur zur genauen Formulierung?

Es ist wahrlich nicht nur die Zeitgeschichte, welche uns deutlich macht, daß diese Aufgabe über die Kunstgeschichte hinausliegt. Wenn Lionardo in seiner Individualität nicht zur himmelweiten Unterscheidung von allen, die nicht er selbst sind, gebracht werden kann, von seinen Nachahmern und seinen Schülern, so wird der Begriff der Individualität

für die Kunstgeschichte überhaupt hinfällig. Wenn die Möglichkeit methodisch zulässig erscheint: Lionardo oder ein Nachahmer, so wird das methodische Problem der Individualität damit von der Kunstgeschichte aufgegeben. Denn wenn irgendwo Individualität und Stil in dem ganzen Umfang ihrer beiderseitigen Motive sich decken, so dürfte dies doch nach allgemeiner Annahme bei dem allergrößten, weil universellsten, der Großen der Fall sein. Und dennoch wird auch hier nur die Entscheidung angegriffen, nicht aber die Stellung der Frage und die Einteilung der Möglichkeiten.

Die Kunstgeschichte würde nun aber sogar ihr tieferes Interesse verlieren, nicht nur von der Höhe ihrer Aufgabe herabsinken, wenn sie es bei der Beschreibung der allgemeinen Zusammenhänge bewenden lassen müßte; wenn sie nicht die Auszeichnung der Individuen zugleich als ihre Aufgabe erkennen dürfte. Was hilft uns aber die genaueste Beschreibung eines Bildes und seine lebendigste Einstellung in seine historischen Zusammenhänge; was hilft auch die virtuoseste Fähigkeit der rekonstruktiven Darstellung und Verlebendigung eines Bildes, wenn selbst nur die Problematik des individuellen Stils auf diesem Wege nicht methodisch gesichert wird? Gehört der Scharfblick für die Echtheit somit nicht zum methodischen Apparat der Kunstgeschichte, so muß er anderweit zur Pflege und zur Erziehung kommen.

Man kann vielleicht die Kunsthistoriker aus diesem strengsten Gesichtspunkte unterscheiden. Die einen sind zuverlässige Beschreiber und Beurteiler der historischen, insbesondere der Schulzusammenhänge. Die Anderen aber werden kompetente Richter der Echtheit eines Kunstwerks. Die Echtheit ist nur ein anderer, geschärfter, für die Praxis handlicher Ausdruck für die Individualität. Über die Echtheit entscheidet allein das Kriterium der Individualität. Das schwierigste Problem wird so zum Kriterium. Wie kann man ein Individuum mit Sicherheit erkennen? Wer kennt sich selbst mit unfehlbarer Gewißheit? Die Kunst aber ist Kunst des Individuums, als Kunst des Genies; was allerwärts sonst unmöglich zu sein scheint, bei ihr muß es geleistet werden. Von allen Vorgängern und von allen Nachahmern, wie von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

allen Nachfolgern muß das Individuum in seinen Werken zur klaren und sicheren Scheidung gebracht werden. Worauf beruht es, und wie läßt es sich methodisch begründen, daß die Kunstgeschichte diese Kompetenz sich anmaßt, diese Virtuosität sich zur Aufgabe setzt; daß sie sich nicht bei ihrer vornehmlichen Aufgabe bescheidet, die geschichtlichen Zusammenhänge der Kunstwerke und in diesen daher die der Kunstindividuen zu verfolgen und festzustellen; daß sie durchaus auch und im letzten Ziele die Geschichte der Individuen selbst sich zum Problem macht?

Sie glaubt damit, Geschichte zu bleiben. Denn auch das Individuum, als solches, hat ja seine Geschichte, seine individuelle Entwickelung. Und je größer das Individuum ist, desto umfassender wird seine Resorptionskraft gegenüber den Individuen aller Zeiten und aller Werke. So scheint sich die eine Aufgabe mit der andern zu verbinden. Die Völkergeschichte der Kunst wird zum Material für die Kunstgeschichte der Individuen. Wie wird diese Verbindung der beiden antinomischen Aufgaben aber möglich? Die Kongenialität der kunstgeschichtlichen Persönlichkeiten ist doch sicherlich nur ein Ausdruck der Verlegenheit, der das Bedürfnis der Methode verdeckt; der das Problem der Individualität und der Persönlichkeit nur verdoppelt. Die Lösung kann nur methodisch erfolgen; denn die Frage selbst ist eine methodische; in ihr ist die systematische Frage latent.

Das gesuchte Moment, welches in aller Kunstgeschichte immerdar wirksam war und bleiben muß, ist eben unverkennbar in der Ästhetik gelegen, in dem innerlichen Zusammenhange, der zwischen Kunstgeschichte und Ästhetik besteht. Wir haben in „Kants Begründung der Ästhetik" nachzuweisen gesucht, daß dieser logisch ästhetische Faktor das schöpferische, wenngleich latente Prinzip bei dem Begründer der modernen Kunstgeschichte, bei Winckelmann ist. Wir werden späterhin darauf zurückkommen müssen. Schon hier aber kann wiederum darauf hingewiesen werden, daß in dieser ästhetischen Immanenz in Winckelmanns Kunstgeschichte das geschichtliche Moment zu erkennen ist für die Entstehung der systematischen Ästhetik. So geht es in der ganzen Geschichte des Apriо-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

rismus. Zuerst setzt Galilei in den Begriffen der Geschwindigkeit und der Beschleunigung das infinitesimale Element in Gebrauch und Wirksamkeit. Darauf erst kommen Leibniz und Newton, um es zu definieren, und in systematischer Methodik es in Beglaubigung zu bringen.

Ebenso ist es bei der Ästhetik zugegangen. Winckelmann selbst zweifelte noch an der Möglichkeit von Prinzipien der Schönheit; aber seine wissenschaftliche Naivität wurzelt in der immanenten Kraft einer prinzipiellen Methodik. Sein Prinzip der Linie und der Zeichnung ist die Frucht dieses immanenten Prinzips, dessen er sich noch nicht bewußt ist. Und nun erst konnte Kant kommen, und ein solches Apriori für das Bewußtsein der Kunst herausmeißeln, wie es durch Winckelmanns paradoxen Trotz, der sich auf die Zeichnung allein steifte, zur fruchtbaren Durchführung bereits in Geltung gekommen war. So ist das ästhetische Motiv der Kunstgeschichte von ihrem klassischen Anfange an eingeboren. Und so bestätigt die Kunstgeschichte nicht nur als ihre Ergänzung, sondern als ihre Begründung selbst für alle Kunst die Ästhetik schon in ihren ersten Anfängen.

13. Das Naturgefühl.

Daß die Kunstgeschichte keinen Ersatz für die systematische Ästhetik zu bieten vermag, läßt sich an einem einzelnen ästhetischen Problem, das man eigentlich nicht einmal als ein einzelnes bezeichnen kann, so wichtig und so umfassend ist es, zur zwingenden Einsicht bringen. Nach allgemeiner Annahme ist es nicht ausschließlich die Kunst, die das Objekt der Ästhetik bildet, sondern nicht minder auch die Natur. Auf die Natur aber an und für sich selbst kann die Kunstgeschichte nicht Bezug nehmen; sie kennt nur die Natur, welche in einem Kunstwerke zur Darstellung kommt. Nun soll zwar gar nicht behauptet werden, daß die Natur, als solche, oder genauer, in ihrer anschaulichen Wirklichkeit, das Ursprüngliche der ästhetischen Betrachtung wäre, so daß die Kunst nur eine Ableitung und Abwandlung der Naturanschauung wäre. Vielleicht verhält es sich umgekehrt, so

daß die ästhetische Naturanschauung vielmehr nur eine Übertragung der Kunstschöpfung wäre, und diese somit als das ästhetische Urproblem zu gelten hätte. Wir sind hier noch nicht im Stande, diese Frage zu erörtern, geschweige über sie Bestimmungen zu treffen. Die schwierigsten Fragen drängen sich hier schon hervor; so vor allen die der Nachahmung. Aber man braucht nur die Frage zu stellen, in welchem Sinne die Natur gemeint sei, ob als Ganzes oder als Einzelobjekt, und dieses letztere wiederum, ob isoliert, oder in einer Gruppe vereinigt — so übersieht man sogleich, daß ein Knäuel von Schwierigkeiten in dem scheinbar einfachen Worte Natur enthalten ist.

Auch historisch ist die Natur, als ästhetische Natur, kein gesicherter Problembegriff. Bekanntlich ist von Jakob Burckhardt die Ansicht ausgesprochen und ziemlich allgemein angenommen worden, daß erst mit Aeneas Sylvius das Naturgefühl aufgekommen sei. Man kann vielleicht die Richtigkeit dieser Ansicht in ihrer buchstäblichen Fassung bezweifeln; denn wie könnte man sonst die Naturschilderungen bei Homer, in den Chören der Tragiker, und endlich in der Bibel des Alten Bundes verstehen. Aber das Alles wird sich doch auch Burckhardt gesagt haben, und er wird sicherlich auch bedacht haben, wie befremdend diese Ansicht schon vom allgemeinen psychologischen Standpunkte aus ist. Es muß also hier eine Ungenauigkeit in der Fassung des Gedankens vorliegen. Und es wäre eine instruktive Bestätigung der These, welche wir hier durchzuführen suchen, wenn es die Unbestimmtheit im ästhetischen Begriffe wäre, auf der die hier vorliegende Unklarheit beruht.

Nicht das Naturgefühl überhaupt fehlt dem gesamten Altertum und Mittelalter, aber die Unterscheidung des Naturgefühls, als eines besondern Verhaltens des Bewußtseins zur Natur, diese charakteristische Selbsterkenntnis der ästhetischen Naturanschauung, welche diese von der Naturerkenntnis klar und lebendig unterscheidet, diese Abschätzung und Einteilung der verschiedenen Richtungen im Verhalten des Bewußtseins, sie dürfte aller-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dings dem Altertum und auch dem Mittelalter selbst noch fehlen. Es entspricht dem Charakter der Renaissance überhaupt, der sie zu einem Wendepunkt im Kulturbewußtsein der Menschheit macht, daß auch diese Ernüchterung über die Naivität des bisherigen Bewußtseins hereinbricht; und es entspricht wiederum der Macht dieser großen Umwandlung des Geistes, seiner Selbstspiegelung und scheinbaren Verdoppelung, die sich auf allen Gebieten vollzieht, daß diese Erkenntnis mit dem Enthusiasmus ergriffen wird, der das Bewußtsein der Renaissance überhaupt auszeichnet.

Die Natur ist jetzt nicht nur die Natur Galileis und seiner Vorgänger; für Lionardo selbst wird sie ein doppelter Begriff. Aber wenngleich die Renaissance aus ihrem Grundproblem des Menschen, des Individuums, des Geistes heraus das Porträt an die Stelle des Heiligenbildes, und das Heiligenbild selbst, wie das Götterbild, im Porträtstil zu fassen strebt, so bleibt der Mensch jetzt doch nicht mehr isoliert, weder als Gott, noch als Geistesheld, sondern die Florentiner Landschaft wird ihm zum Hintergrund gegeben. Das geschieht nicht mehr in der Naivität einer bukolischen Poesie; das ist das Ergebnis der neuen Reflexion, der neuen Zeiterkenntnis, daß die Entdeckung des Menschen nicht zur Vollendung kommen kann ohne die Entdeckung der Natur; genauer, ohne die Entdeckung und Festlegung des innerlichen Zusammenhangs, der für die Kunst zwischen Natur und Mensch besteht, und stets von neuem gestaltet werden muß. Es ist somit das Erwachen des selbständigen ästhetischen Bewußtseins, durch welches die Renaissance in ihrer tiefsten Eigenart bestimmbar wird.

Nicht das Naturgefühl überhaupt hat bis dahin gefehlt; aber das Selbstbewußtsein des Menschen und des Künstlers war darüber noch nicht zur klaren Einsicht gekommen, daß es eine aparte und sonderbare Art im Menschen ist, die Natur nicht nur mit dem Erkenntnistriebe, geschweige mit demjenigen, sie zu nutzen und zu beherrschen, anzuschauen, son ern mit einem an sich ganz unverständlichen Behagen, oder gar mit einer nicht minder unverständlichen Sehnsucht, bei der gar kein eigentlicher Gegenstand auswärts

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gesucht wird, bei der vielmehr von der Natur nur rückwärts und reflexiv in das eigene Bewußtsein selbst die Einkehr erstrebt wird. Dieses neue Licht, welches dem Bewußtsein aufgeht, bringt im letzten Grunde erst das neue Weltalter der Renaissance herauf.

Man sieht, daß es nur die Einsicht von der Eigenart des ästhetischen Bewußtseins ist, welche als Vorahnung der systematischen Ästhetik im ästhetischen Naturgefühle der Renaissance aufgeht. Wenn nun aber diese systematische Aufgabe der Ästhetik von der Kunstgeschichte übernommen werden könnte, so würde erstlich die Selbsterkenntnis der Renaissance wieder verdunkelt und nivelliert. Dann könnte die Natur, als schöne Natur, zwar auch Problem bleiben, was sie nun einmal schon geworden ist; aber sie würde dieses Problem eigentlich doch nur als Natur im Kunstwerk bilden können. Ein anderes Objekt ist für die Kunstgeschichte nicht vorhanden; es sei denn, daß der Stoff und Vorwurf schon als Objekt gelten könnte. Dann aber ist die Natur vielmehr nur Kunstnatur, und die Naivität der Kunstbetrachtung wiederholt sich von Seiten der Kunst, wie sie bis zur Renaissance der Natur selbst gegenüber bestanden hat. Wenn jetzt die Frage entsteht: wie kann die Natur als schön erscheinen? so lautet die Antwort: warum denn nicht? Ist sie doch sammt und sonders das Gebild der Kunst, und somit ein Gebild des ästhetischen Bewußtseins.

Indessen verrät sich hierin die Einseitigkeit und die Uninteressiertheit des künstlerischen Sinnes an der Gesamtheit der Kulturinteressen und an der notwendigen Unterscheidung der Eigenart in ihren Grundrichtungen; mit einem Worte: es verrät sich in dieser Antwort das Fehlen der Einsicht an der grundlegenden Bedeutung der Systematik für das Bewußtsein der Kultur und für die Harmonie der Werte der Kultur.

Zu allernächst freilich wird bei dieser unsystematischen Aufnahme der Natur in die Kunstgeschichte die wissenschaftliche Naturerkenntnis geschädigt, welche doch der Kunst selbst unentbehrlich und unersetzlich ist. Wir werden noch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

genauer späterhin auf diese Frage einzugehen haben. Jetzt sei nur kurz darauf hingewiesen, daß, wie das Stichwort der Intuition sich als hinfällig uns bereits erwiesen hat, so auch das Unbewußte dagegen nichts ausrichten kann, sondern die Unklarheit nur noch deklarierter macht. Die Natur darf ebenso wenig für die Kunst, wie für die Wissenschaft, im Gegensatze zum Bewußtsein gedacht werden; sonst hört sie auf, ein Problem des Bewußtseins zu sein, das sie auch für die Kunst bleiben muß. Und es wäre das gröbste Mißverständnis, wenn die Ästhetik darum beseitigt werden sollte, weil alle Philosophie zwar das Bewußtsein zum Problem hätte, die Kunst dagegen das Unbewußte. So würde es aber herauskommen, wenn die Kunstgeschichte, ohne systematische Ästhetik, die Natur als schöne Natur zu ihrem Problem machen wollte. Sobald sie dagegen, von der Technik dazu gezwungen, auf die wissenschaftlichen Begriffe der Natur eingehen müßte, so würde sie damit die Aufgaben der Kunstgeschichte erweitern müssen; und es würde die Frage entstehen, ob diese Erweiterung sie nicht der abgelehnten Ästhetik dennoch in die Arme führen müßte.

14. Kunstgeschichte, Religion und Pantheismus.

Noch bedenklicher aber ist die Komplikation mit der Sittlichkeit, welche der Natur in der Kunstgeschichte widerfahren müßte. Und es ist die Religion wieder, in ihrer Kollision mit der Sittlichkeit, bei welcher hier eine Kreuzung der Kulturinteressen unvermeidlich wird. Wenn die Alten Naturgefühl schon hatten, so braucht man nur an die Psalmen zu denken, um den Ursprung und den Charakter dieser Naturanschauung zu erkennen. Wie die Hirten die Sterne beobachten, und damit auch den Sterndienst herbeiführten, so erscheint die Natur vor dem sittlichen Bewußtsein des naiven Menschen überhaupt als die Schöpfung Gottes, oder vielmehr als die Erscheinung Gottes. Und das sittliche Bewußtscin ist daher vielmehr das religiöse.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Diese Besitzergreifung des religiösen Gedankens von dem Gesammtproblem der Sittlichkeit hat das antike Bewußtsein gerade am ästhetischen Problem zu lehrreicher geschichtlicher Deutlichkeit gebracht. Plotin machte daher Gott zum Urquell des Schönen, weil er die Natur unter der Idee der Schönheit erfaßte, aber diese noch nicht in ihrer Eigenart, in ihrem Unterschiede von der Idee der Wissenschaft, noch von der Idee des Guten erkannte. Bis auf Platon geht diese systematische Irrung, diese Schwäche in der systematischen Abgrenzung zurück, so daß man keinen Unterschied anerkennen will zwischen der Idee des Guten, als der Grundlegung der Ethik, und der Idee Gottes, die als Grundlegung der Religion gedacht wird, und zwar nach deren Unterschiede von der Ethik. Und gerade Plotin ist es eigen, und darauf beruht der geschichtliche Einfluß des Neuplatonismus überhaupt, daß er, den außerweltlichen Gott abwehrend, Gott mit der Natur gleichsetzend, Gott damit zum Mittelpunkte aller Erkenntnis macht, also daher auch zum Urquell des Schönen. Denn alle göttliche Erkenntnis ist Erkenntnis der Natur in ihrer Schönheit, der Schönheit in der Natur.

Der Einspruch gegen diesen Neuplatonismus, der im Pantheismus sich immer nur wiederholt, wird von den großen Aufgaben der Kultur in aller Schärfe und Klarheit erhoben. Ist etwa die Natur nur schön, oder auch nur mathematisch, oder aber birgt sie Aufgaben in ihrem Schoße, von denen diese schöne Göttlichkeit nichts ahnen, von denen diese Art von ästhetischem Enthusiasmus sich nichts träumen läßt? Und sind es nicht gerade jene von pantheistischer Religiosität und ästhetischer Identifikation aller Erkenntnis unterschiedenen Probleme, die den Inhalt der sittlichen Kultur erzeugen, und zwar aus einer anderen Auffassung der Natur selbst zur Erzeugung bringen? Ist es doch die Kunst selbst, die daher die Natur nicht nur in ihren Schrecken und ihren Ausbrüchen des Verderbens zum Vorwurf nimmt, sondern auch auf einen ganz andern Gesichtspunkt sich einstellt.

Die Neuplatonische Ästhetik stellt sich schon darin als einseitig beschränkt heraus, daß sie das Schöne allein und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ausschließlich zum göttlichen Mittelpunkte des Seins, und damit zum alleinigen Gegenstande der Kunst macht. Die Reife der Kunst zeigt sich hingegen darin, daß auch das Häßliche immer bestimmter in den Kreis der Kunst hineingezogen wird. Die antike Kunst hat es freilich nicht ganz verkannt, dennoch aber nach seiner vollen Bedeutung vernachlässigt. Es ist daher der reifere sittliche Geist, der sich in dieser Heranziehung des Häßlichen bewährt. Die Kunst kennt nicht mehr nur die schöne Natur, sondern auch die häßliche.

Vielleicht bleibt sie nicht schlechthin die häßliche, dieweil sie in den Horizont der Kunst eintritt. Das werden wir später zu erwägen haben. Jetzt aber sehen wir auch von hier aus, wie alle systematischen Probleme der Philosophie an diesem Begriffe der Natur zur Begegnung kommen: und dieses vieldeutigen Naturbegriffs wollte die Kunstgeschichte ganz für sich allein sich bemächtigen, dieses Inbegriffs aller systematischen Probleme der Philosophie wollte sie Herr werden können, lediglich als Geschichte, und mit Abweisung aller selbständigen Ästhetik?

Wenn an irgend einem Punkte es schlechterdings unverkennbar wird, daß die Ästhetik systematische Ästhetik ist, und als solche von der Kunstgeschichte anerkannt und erstrebt werden muß, so bildet der Naturbegriff diesen zwingenden Anlaß. Von Seiten der Erkenntnis, wie von Seiten der Sittlichkeit bleibt der Naturbegriff in dogmatischer, populärer Unklarheit und Oberflächlichkeit, wenn die Kunstgeschichte ohne Ästhetik und im versuchten Ausschluß der Ästhetik mit dem Ausdruck der Natur operiert.

Es ist noch ein anderer Mißstand zu beachten, der durch die von der Ästhetik isolierte Kunstgeschichte entstehen muß.

Die Kunstgeschichte ist, als Geschichte der Kunstwerke, ausschließlich die Geschichte der Künstler. Die Kunst ist die Kunst des Genies, also die Kunst der Künstler. Sie fragt zwar nicht, unter welchen Bedingungen des Bewußtseins das Werk dem Geiste des Künstlers entspringt — das wäre Ästhetik; die Neugier dieser Frage hat sie überwunden. Sie fragt dahingegen nach den Bedingungen, welche die Vorgeschichte und die Zeitgeschichte für die Ent-

stehung des Kunstwerks enthält. In diesen Bedingungen sind auch die der Technik in ihrer ganzen Fülle eingeschlossen. Ob auch in ihrer ganzen Tiefe, so daß keine Frage nach einem X mehr übrigbliebe? Diese Frage lassen wir hier auf sich beruhen; es gilt hier nur zu erwägen, daß die Kunstgeschichte alles Interesse an dem Individuum auf seine geschichtliche Bedingtheit hinlenken muß. Auch das Eigene der Individualität muß sie bestrebt bleiben, in der geschichtlichen Vergleichung und Abstufung zu bestimmen. Und je mehr sie den genetischen Zusammenhang klarstellt, dem das höchste Individuum der Kunst selbst in seinen höchsten Werken angehört, desto genauer und umfassender erfüllt sie ihre historische Aufgabe.

Gehört denn nicht aber auch der Zuschauer, der B e s c h a u e r zu dem Milieu des Künstlers? Muß nicht sogar das Kunstwerk auf seine Mitwirkung berechnet werden? Beruht nicht alle Perspektive auf dieser Projektion der Phantasie des Künstlers auf das Gesichtsfeld des Beschauers? Und nimmt nicht das D r a m a, in seinem psychologischen Beginnen selbst, auf den Zuschauer Rücksicht. und muß von vornherein diese Verbindung mit ihm herstellen und festhalten?

So ist es also nicht allein die Produktion, sondern auch die R e p r o d u k t i o n, die bei der Kunst mitspricht, und deren Interessen daher von einer erschöpfenden Theorie der Kunst zu berücksichtigen sind. Wenn dies aber die Kunstgeschichte nicht zu leisten vermag, worüber doch wohl kein Zweifel bestehen kann, dann ist es auch von dieser wichtigen Rücksicht aus einleuchtend, daß die Kunstgeschichte die Ästhetik nicht zu ersetzen vermag; daß sie vielmehr selbst auch der Ästhetik bedarf, und daß sie über dieses Bedürfnis nur oberflächlich sich hinwegtäuscht.

Zu voller Klarheit wird dieser Sachverhalt durch die literarische Tatsache gebracht, daß die V o r s t u f e der systematischen Ästhetik von diesem rezeptiven Interesse aus geleitet worden ist. Es ist die allgemeine p s y c h o l o g i s c h e A n a l y s e, durch welche die Encyklopädisten, wie ihre Vorgänger in England, und so auch die deutsche Aufklärung die systematische Ästhetik vorbereiten. Diese psychologische

Analyse bezieht sich so wenig auf die Künstler, daß sie sogar, wie bei Burke, auf die Natur gerichtet wird. Wo sie nun aber, wie es darauf ja hauptsächlich ankommt, vor den Kunstwerken steht, und das aufnehmende, genießende Bewußtsein des Beschauers bestimmen und beurteilen soll, da entsteht die große Gefahr für die Sachlichkeit des Urteils, die doch nur auf der genauen und sicheren Methodik beruhen kann. Was kann aber alle Technik hier bieten, wo es sich nicht mehr um den Künstler handelt, der doch allein ursprünglich mit der Technik zu tun hat, sondern um den genießenden Beschauer, um dessen Bewußtsein bei diesem absonderlichen Verhalten mittels der Analyse zur gesetzlichen, zur eigengesetzlichen Bestimmung zu bringen?

Daher treten denn auch alle die willkürlichen, subjektiven, mangelhaft motivierten Urteile hier ein, von denen die Größten auf diesem Gebiete sich nicht freimachen konnten. Selbst Winckelmann entgeht dieser Gefahr nicht, wenn es sich um seinen Rafael Mengs handelt; um so weniger daher auch Diderot. Hier wird auch der größte Kunsthistoriker und der feinste ästhetische Kritiker zum Genießenden, und er verfällt damit der Gefahr der Subjektivität, in die er sich vom Objekt des Kunstwerkes aus zurückgezogen hat. Aller Streit über den Zeitgeschmack in der Kunst entspringt aus dieser Verlegung des Standorts, dem die Kunstgeschichte sich nicht zu entziehen vermag. Es kann sich nicht allein um den Künstler handeln; in dem Kunstwerk spricht der Künstler das reproduktive Subjekt des Beschauers an. Die Reproduktion muß zwar auch eine Art von künstlerischer Produktion sein, aber sie ist doch wahrlich nicht mit ihr identisch. Also ist diese Art nicht als künstlerische zu benennen und zu denken: was aber sonst ist sie? Was könnte sie anders sein als ein Beispiel der ästhetischen Eigenart; ein Beispiel neben dem Vorbild derjenigen ästhetischen Eigenart, welche die künstlerische Produktion bildet.

So erweist es sich denn sonnenklar, daß die Kunstgeschichte, insofern sie gezwungen ist, das rezeptive Bewußtsein mitzuberücksichtigen, notwendigerweise die selbständige Ästhetik voraussetzt. Diese latente Voraussetzung der ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nießenden Subjektivität aber läßt hinwiederum den Zusammenhang durchscheinen, der zwischen ihr und der Subjektivität des Schöpfers bestehen muß. Dieser Zusammenhang aber ist das Problem der Ästhetik.

Wenn wir nun aber bisher bei der Kunstgeschichte erwogen, daß sie die Ästhetik nicht entbehrlich machen, nicht erledigen kann, daß sie dieselbe vielmehr, ohne sich darüber klar zu sein, voraussetzt, so ist endlich noch ein Moment zu beachten, welches die positive Anerkennung der Ästhetik in sich schließt. Auch dabei wird die ausdrückliche Anerkennung noch umgangen, indem ein anderer Begriff eingestellt wird. Dieses Moment liegt in dem Emporstieg der Kunstgeschichte zur Kunstwissenschaft.

Es ist keineswegs für diesen Namen als alleiniger Grund anzunehmen, daß der philosophische Name der Ästhetik dadurch abgewehrt bleiben sollte; vielmehr sprechen methodische Gründe innerhalb der einzelnen Kunstgebiete und ihrer geschichtlichen Erforschung bestimmend genug dafür, daß der Begriff der Geschichte vielmehr in den der Wissenschaft verwandelt werden sollte. Die Probleme sind nach der Tiefe so zentral angewachsen, daß der Apparat der geschichtlichen Aufgaben und Interessen allmählich zu eng erschien. Man wurde sich dessen bewußt, daß die Fragen von der Geschichte der Künste sich derart vertieften, die verdächtigen Fragen nach dem Wesen der Kunst und der Künste, nach der Möglichkeit ihrer Entstehung und primitiven Entwicklung, nach ihren Zielen im Gesamtziel der menschlichen Kultur, sich nicht mehr abscheiden ließen. Damit werden aber auch die Fragen nach den Mitteln, der Technik, jener Gemeinsamkeit des Zieles wegen, in ein neues Licht gerückt. So entstand die Einsicht, daß die Kunstgeschichte den Charakter einer Kunsttheorie anzunehmen auf dem Wege sei, und daß dieser Weg nicht gehemmt werden könne und dürfe.

Diese Kunsttheorie ist der Kunstgeschichte als Kunstwissenschaft zur Seite getreten. Und es kann sich nun die Frage erheben: ob die Kunstwissenschaft an die Stelle der Kunstgeschichte trete und prinzipiell treten müsse; oder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ob die Kunst geschichte, wenn sie nicht gänzlich in die Kunstwissenschaft hineinwächst, wenigstens die Leitung von ihr werde entnehmen müssen. Diese Frage wird nicht allein für die großen Epochen in der Weltgeschichte der Kunst entstehen können, sondern nicht minder auch für die der großen Individuen.

Wenn nun aber solchermaßen aus der Kunstgeschichte selbst das Problem der Kunstwissenschaft hervorgegangen ist, wie eine solche Scheidung zwischen Theorie und Geschichte sich überall durchsetzt, wo der Geschichte die Aufgaben über den Kopf wachsen, so haben wir nun von neuem zu fragen, ob die Ablehnung der Ästhetik auch hier sachgemäß ist; ob die Kunstwissenschaft die Ästhetik zu ersetzen vermag.

Wenn man von den logischen Problemen ausgeht, welche die Kunsttheorie behandelt, so könnte es scheinen, als ob es nur ein Streit um Namen wäre, der bei der Alternative: Kunstwissenschaft oder Ästhetik verhandelt würde. Denn in der Tat werden die logischen Interessen der Kunsttheorie in jenen neuen Untersuchungen mit einer Gründlichkeit und mit einem glücklichen Ertrage vertreten, daß man wünschen möchte, diese Diskussionen würden in die Lehrbücher und in die allgemeine Literatur der Logik übertragen und in ihnen eingebürgert. Dann würde die neuere logische Literatur von der Scholastik und der Unlebendigkeit befreit, welche ihr zum großen Teile auf dem Markte des Tages anhaftet. Die zentrale Natur der Kunst hat sich auch bei diesem Rekurs auf ihre logischen Grundlagen glänzend bewährt. Der Pulsschlag des persönlichen Anteils an den Problemen und an ihrer sachlichen Behandlung hat sich auch in diesen fundamentalen Bestrebungen zur logischen Begründung der bildenden Künste lebendig erwiesen.

Schon Gottfried Semper hatte in seinem Werke über den Stil hier den rechten Weg gewiesen und mit seinem universellen Geiste ihn zu anschaulicher Bedeutung gebracht. Zwar gleitet er noch zur psychologischen Begründung hinüber; aber die Berichtigung erfolgt zugleich aus der sachlichen Vertiefung des anscheinend nur psychologischen Gesichtspunktes. So ist der Gedanke des Mals freilich mit dem des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schmucks zusammenhängend; so könnte es scheinen, als ob die Auszeichnung, welche im Mal, wie im Schmuck erstrebt wird, das letzte Ziel der Sache bildete. Indessen braucht man nur daran zu denken, daß das Mal zum Mittelpunkte für die Struktur eines Tempels wird, um sogleich die konstruktive Bedeutung dieses Moments, und damit seine logische Bedeutung für die Erzeugung und auch für die Entwicklung der Baukunst zu erkennen.

Auch bei Wölfflin scheint es zunächst der psychologische Gesichtspunkt zu sein, der ihn bei seiner Philosophie der Baukunst leitet. Und er scheut auch gar nicht diese Art der Begründung. Aber die sachliche Gründlichkeit, mit der das Problem als eine Lebensfrage der Forschung hier zur Gestaltung ringt, bringt es von selbst mit sich, daß über die Unklarheiten der Schulsprache hinweg ungewollt das logische Problem gefördert wird. So macht sich das körperliche Lebensgefühl, von dem er bei der Entstehung der Baukunst ausgeht, selbst unschädlich, oder es schwächt wenigstens seine Schädlichkeit ab, indem dies doch immer die logische Grundfrage bleibt: mit welchen geistigen Mitteln, mit welchen methodischen Leitlinien wird das Bauwerk zustande gebracht? So wird die psychologische Frage von der logischen überholt; und aus dem Körpergefühl wird schließlich die Bestrebung des Geistes und seiner methodischen Mittel und Versuche.

Auch in Schmarsows Grundbegriffen der Kunstwissenschaft ist diese logische Fühlung immerhin anzuerkennen. Auch hier zwar sind psychologische Tendenzen keineswegs scharf genug von den logischen geschieden, obwohl die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit einer solchen Scheidung hier schon zum Bewußtsein gekommen ist. Und so bewegt sich die ganze Ausführung für alle Künste in der Richtung ihrer logischen Begründung. Insbesondere wird für die Baukunst der logische Charakter ihrer Entstehung und ihrer Ausbildung durchzuführen gesucht. Aber auch auf die Plastik und auf die Malerei wird die Anwendung folgerecht durchgeführt.

Mit der Sicherheit des Meisters aber ist Adolf Hildebrand in dieser tiefen Frage vorgegangen. Seine

kleine Schrift über das Problem der Form, die in ihren sechs Auflagen bisher immer schärfer, auch in der kritischen Bezugnahme immer genauer, das Problem erleuchtet hat, darf als ein Hilfswerk für den logischen Idealismus bezeichnet werden. In diesem Buche ringt der philosophische Geist eines großen Künstlers um die Rechtfertigung seiner Kunst aus den logischen Grundlagen des wissenschaftlichen Geistes; und es ist hier die Einsicht zur Klarheit gekommen, daß die bildende Kunst ihre methodischen Grundlagen in der Wissenschaft hat. Zwar scheint es, äußerlich betrachtet, als ob diese Grundlagen sich in der physiologischen Optik erschöpften, so daß die Meinung dadurch bestärkt werden könnte, als ob es auch hier nur auf eine psychologische Begründung ankäme, gleichsam auf eine solche in einer psychologischen Optik. Aber bei nur einigem Eindringen in die Entwicklung, welche hier die Sache nimmt, muß die Ahnung und die Erkenntnis aufgehen, daß es sich hier vielmehr um die letzten Grundlagen der gegenständlichen Erkenntnis handelt, so weit diese in der Erzeugung des objektiven Kunstwerks eine typische Grundform finden.

Freilich wird die Raumfrage nicht im Zusammenhange der mathematischen Axiome behandelt, und somit auch nicht in dem mit dem physikalischen Körper; dennoch aber spielen alle fundamentalen Fragen der reinen Logik in die Frage hinein, welche hier als das Problem der Form gefaßt wird. Schon die Wahl des alten philosophischen Grundwortes der Form ist ein sachliches Zeichen für die Grundrichtung, welche hier die Untersuchung nimmt. Das Problem der Form ist das logische Problem von der Erzeugung des Gegenstands der bildenden Kunst.

So ist denn die Kunstwissenschaft zur logischen Theorie der Kunst geworden. Es entsteht nun aber die Frage: kann diese Logik der Kunst die Ästhetik der Kunst ersetzen? Kann die Logik der Kunst alle ästhetischen Probleme zur Verhandlung, geschweige zur Lösung bringen. Wir wissen, daß die Ästhetik, als systematische Ästhetik, neben der Logik, auch neben der Ethik stehen muß. Es kann daher nicht genügen, daß die Kunstwissenschaft das logische

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Problem auf sich nimmt. Wenn sie der Aufgabe der Ästhetik gewachsen sein will, muß sie zugleich auch die der Ethik übernehmen. Davon aber ist bei allen diesen vortrefflichen und ergebnisreichen Untersuchungen und Bestrebungen keine Hinweisung zu verspüren.

Man sage nicht, daß durch eine Vermischung mit den ethischen Interessen der Kunst ihre logischen Fragen unklar und unsicher würden; denn die Vermischung wäre zu vermeiden, die Verbindung dagegen ist nicht zu umgehen. Schon hieraus muß es deutlich werden, daß die Kunstwissenschaft, wenn sie nur der Aufhellung der logischen Theorie sich widmet, die systematische Ästhetik nicht überflüssig machen kann. Dies wird an einem anderen Beispiel deutlich.

Dem Hildebrandschen Kreise gehört Konrad Fiedler an. Wir werden den Anteil später zu würdigen haben, den er selbst an der logischen Begründung der bildenden Kunst nimmt. Aber gerade er, weil er beflissen ist, das Problem ausdrücklich im Zusammenhange der philosophischen Interessen zu erörtern, gerade er läßt in der Konsequenz, mit der er den logischen Standpunkt für die Entstehung der Kunst feststellt, die erschreckende Deutlichkeit einleuchten, welche die Einseitigkeit dieses Standpunktes für die Erklärung der Kunst zur Folge hat. Bei Fiedler kommt es zu der Konsequenz, welche freilich nicht gezogen wird, daß nur das künstlerische Sehen das eigentliche Sehen sei. Er kommt zu dieser Konsequenz aus der Prämisse, daß das künstlerische Sehen allein im Vollbesitz und in der vollkräftigen Anwendung aller der logischen Grundmittel sei, welche die wissenschaftlichen Bedingungen für die Ausgestaltung der vollen Sichtbarkeit sind.

So richtig diese Ansicht nach ihrer logischen Seite ist, so wird sie doch absurd gegenüber der Frage: wie steht es denn aber mit der wissenschaftlichen, der wissenschaftlich ausgerüsteten Art des Sehens und der ihr entsprechenden Anschauung? Ist diese wertlos, oder auch nur minderwertig neben der künstlerischen? Schon bei dieser Frage muß man die Einseitigkeit und die Überstiegenheit eines für die Erklärung der wissenschaftlichen Anschauung rich-

tigen logischen Prinzips erkennen. Was Hildebrand als wissenschaftliche Grundlage der schöpferischen Tätigkeit der Kunst erkennt, das wird bei Fiedler zur Substanz der Kunst gemacht. Bei Hildebrand ist die logische Grundlage die der Wissenschaft; und als wissenschaftliche Grundlage, als Form, wird sie zur Grundlage der Kunst. Fiedler dagegen läßt den Mittelbegriff der wissenschaftlichen Grundlage fallen; er läßt den Gesichtspunkt der wissenschaftlichen Anschauung überhaupt fallen, sein Problem ist die Kunst im Unterschiede von der Wissenschaft. Sein Kunstenthusiasmus treibt ihn zu der extremen Paradoxie, daß nur die Kunstanschauung vollendete Anschauung sei; daß nur sie das Problem der Sichtbarkeit zur Vollendung bringe.

Diese Paradoxie bei einem nach Gründlichkeit und Klarheit strebenden Denker wäre nicht möglich, wenn das systematische Problem der Ästhetik der Leitgedanke solcher in die Tiefe gehenden Untersuchung wäre. Die logische Einseitigkeit würde vermieden, wenn gerade bei den innerlichen Bezugnahmen auf die Schöpfungen der Kunst die natürliche Frage nicht zur Seite geschoben würde: ob denn die Kunst mit aller dieser erkenntnismäßigen Bedingung ihrer Leistungen ihrer eigentlichen Aufgabe genügen und gerecht zu werden vermag. Man hätte dann nie vergessen können, daß die Kunst mit der wissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit einer technischen Gestaltung nicht zu wetteifern hat. Man hätte dann nicht aus dem Auge und aus dem Herzen lassen können, daß über alle Gestaltung hinaus es vielmehr die Beseelung ist, nicht allein die Begeistung, welche das letzte Ziel aller Kunst bildet. Die Logik und mit ihr die Wissenschaft, kann zwar den Geist des Kunstwerks bilden helfen, nimmermehr aber allein seine Seele.

Und damit kommen wir zum letzten Punkte. Hätte man die systematische Ästhetik nicht aus dem Auge verloren, sich nicht von ihr abgewendet, so hätte man sich sagen müssen: diese logische Theorie, so wichtig, so erfreulich sie für die Gesamtlage der Philosophie ist, kann schon deshalb nicht die Ästhetik ersetzen, weil sie nur die Kunstwissenschaft der bildenden Kunst begründen kann. So fundamental

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

diese ist, so steht ihr in anderer Hinsicht die Poesie an Fundamentalität nicht nach. Und die logische Theorie der bildenden Kunst kann nicht zugleich auch die der Poesie sein.

So ist denn auch der Titel der Kunstwissenschaft mit jener Einseitigkeit behaftet, die wir an dem Titel der Kunst überhaupt erkannt hatten. Die Kunst ist innerhalb der Geschichte und der Kunstwissenschaft selbst vielmehr nur der Kollektivbegriff der Künste. Wenn es ein methodisches Problem ist, daß es die Kunst gebe, daß die Künste zu einer Einheit sich vereinigen lassen, so ist diese Aufgabe die der Ästhetik. Man darf vielleicht sagen: das Problem der Ästhetik ist, und zwar als systematischer Ästhetik, das Problem der Einheit der Kunst.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zweites Kapitel.

Der Begriff der Gesetzlichkeit.

1. Die Gesetzlichkeit und die Gesetze.

Die Instruktion unseres Problems, welche das einleitende Kapitel zu geben hatte, war auf den Nachweis der Ästhetik als eines Gliedes im System der Philosophie gerichtet. Ebenso wie die Logik und die Ethik, zwar auch von anderen Wissenschaften bestritten, dennoch in ihrer philosophischen Selbständigkeit auf Grund ihres systematischen Charakters sich behaupten, so suchten wir auch das Problem der systematischen Ästhetik zu formulieren. Und es hat sich zumal bei der Entwicklung der Kunstgeschichte zur Kunstwissenschaft gezeigt, daß sogar die Selbständigkeit der Logik von dieser neuen Wissenschaft angegriffen wurde, während man sonst nur die Ethik von der Kunst aus zu bedrohen pflegte. Es hat sich somit gezeigt, daß das System der Philosophie in ihren Vordergliedern unsicher wird, wenn die Ästhetik ihnen nicht an die Seite tritt. So führt sich ihr systematischer Wert ein.

Nun aber entsteht die Frage: Wie wird diese systematische Bedeutung der Ästhetik, deren Forderung nunmehr definiert ist, wie wird sie zur methodischen Erfüllung gebracht? Es waren nur Erwägungen, Bedenken, Einwendungen, auf Beispiele, sowohl in den allgemeinen Ansichten der philosophischen, wie der Kunstbildung gestützt, in denen die bisherigen Feststellungen sich bewegten. Sie sollten nur zeigen, daß von allen Seiten das Problem gefordert wird. Jetzt aber bedeutet die Fragestellung: ob jenes Problem zur Durchführung kommen kann. Freilich darf man sich sagen, daß die Instruktion sonst gegenstandslos und sinnwidrig wäre, wenn die Ausführung erfolglos bliebe. Indessen mit der Ausführung selbst beginnt erst der definitive Gang der Untersuchung.

Die Instruktion des Problems ist auf die systematische Bedeutung der Ästhetik gerichtet. So wird der Ausdruck einer philosophischen Ästhetik zu eindeutiger Bestimmung gebracht. Wenn nun aber hierin die Bestimmtheit des

Problems enthalten ist, so ergeben sich daraus für den Aufbau der Ästhetik die dem System der Philosophie gemäßen Bedingungen für die systematische Ästhetik.

Die systematische Philosophie ist für alle ihre Glieder durch den Begriff der Gesetzlichkeit bedingt. Gesetzlich ist nicht schlechthin gleichbedeutend mit Gesetz. Gesetze können auch konventionell sein. Und wenn sie selbst nicht auf Übereinkunft beruhen mögen, so wohnt ihnen immer doch eine Relation zu der Instanz inne, von der sie aufgestellt und promulgiert werden. Diesen Charakter der Relativität behält das Gesetz auch in der F u n k t i o n des reinen wissenschaftlichen Denkens. Daher bildet es eine Kategorie unter den Urteilen der Relation. Und die Logik der reinen Erkenntnis hat im Urteil der Funktion den logischen Charakter des Gesetzes zu unterscheiden von jenem Anschein der Relativität, der sonst an dem Gesetze haftet. Das Gesetz der Funktion wird durch die Logik der mathematischen Funktion zu einer Gesetzlichkeit des reinen Denkens, der reinen Erkenntnis. So verwandelt die Funktion das Urteil des Gesetzes in das Urteil der Gesetzlichkeit des Gesetzes.

Die Logik der reinen Erkenntnis entdeckt und begründet in den Begriffen und Methoden der mathematischen Naturwissenschaft die Grundlagen derselben als die Grundlagen der reinen Erkenntnis. Aber diese Entdeckungen kann sie und darf sie zugleich für die Probleme der Ethik verwerten. Zwar bleibt ein Unterschied zwischen beiden Arten von Grundlagen bestehen; er ist in dem Unterschied begründet, der zwischen der mathematischen Naturwissenschaft und dem Gebiete der Geisteswissenschaften besteht. Die Ethik des reinen Willens hat jedoch den Nachweis zu führen gesucht, daß es eine Art wenigstens, ein Analogon zur Mathematik für die Geisteswissenschaften gibt: es ist in der Rechtswissenschaft zu erkennen. Demgemäß ließ sich die methodische Übertragung des Grundbegriffs der Gesetzlichkeit von der Logik auf die Ethik versuchen. So hat die Ethik des reinen Willens ihre Aufgabe dahin gerichtet, nicht sowohl Gesetze des Willens aufzustellen, als vielmehr die Gesetzlichkeit des Willens zu begründen. In dieser Gesetzlichkeit, nicht an sich in dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Inhalt einzelner Gesetze, besteht die Reinheit, vollzieht sich die Reinheit des Willens.

Der Verdacht gegen die Ästhetik hat seinen hauptsächlichen Grund in der Meinung, daß bestimmte Gesetze als Vorschriften für das Kunstschaffen den Inhalt und den Zweck der Ästhetik bilden. In der Tat hatte man im Zeitalter der Aufklärung noch so banausisch bisweilen gedacht. Was dem alten Homer möglich geworden sei, das müßte in aufgeklärteren, fortgeschritteneren Zeiten um so sicherer möglich werden. So sprach es der Rektor Weisse aus. Im Grunde geht ja auch das Mißverhältnis, welches damals noch zu Shakespeare bestand, auf jenes Vorurteil von den bestimmten Gesetzen der dramatischen Komposition zurück. Freilich streiten auch die Anhänger des Kunstverfalls gegen jene Befangenheit in hergebrachten Gesetzen; aber hier bewährt sich der scharfe Unterschied zwischen Gesetz und Gesetzlichkeit. Das Genie ist eine Offenbarung der Gesetzlichkeit; daher offenbart es neue Gesetze. Der Künstler, der die Höhe des Genius nicht erreicht, verletzt nicht sowohl die Gesetze, als vielmehr die Gesetzlichkeit. An Gesetzen läßt er am wenigsten es fehlen. Sie sind aber technische Krücken und Eselsbrücken und schablonenhafte Theorien. Dahingegen gebricht es an der Harmonie dieser Gesetze mit der Gesetzlichkeit, welche in einer bestimmten Kunst nach ihrem Zusammenhang mit, wie nach ihrem Unterschiede von den anderen Künsten als allgemeine Voraussetzung der systematischen Ästhetik zu gelten hat.

So kommt alles darauf an, daß von vornherein der Begriff einer ästhetischen Gesetzlichkeit, gemäß dem systematischen Begriffe der Gesetzlichkeit, zur Entdeckung und zur Bestimmung gebracht werden kann. Und die Meinung, daß die Gesetzlichkeit ein Gesetz zu bedeuten hätte, wird hinfällig vor der Methodik des philosophischen Systems. Nur die grundsätzliche Skepsis könnte hier noch Einspruch erheben. Aber ihre Zurechtweisung gehört der Logik an. Diese hat den Satz des Dichters zur Wahrheit zu machen: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft“. Wer die Wissenschaft verachtet, verachtet die Vernunft. Hier gilt auch die Umkehrung:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wer die Vernunft verachtet, verachtet die Wissenschaft. Wer nicht zur Einsicht in den methodischen Zusammenhang, der zwischen Vernunft und Wissenschaft besteht, eingedrungen ist, der verachtet die Vernunft der Wissenschaft.

Die Skepsis gegen die Ästhetik ist das Unverständnis von der Vernunft der Kunst. Die Gesetzlichkeit der Ästhetik ist die Vernunft der Kunst. Nicht in relativen Gesetzen, welche variabel sind und sein müssen, nicht sowohl wegen des Wandels der Zeiten und des Wechsels der Völker, als vielmehr wegen des Wechsels der Genies — nicht in den Gesetzen, welche die Individualität des Genies in seinen Werken zur Gestaltung bringt, besteht und erschöpft sich die geforderte Gesetzlichkeit. Die Gesetzlichkeit geht nicht restlos auf in jenen Gesetzen, die in jedem individuellen Kunstwerk ihre Schattenseiten behalten. Nicht das Gesetz macht den Künstler zum Genie, sondern die Gesetzlichkeit ist es, aus der das Gesetz entspringt; aus der das Gesetz in jener Relativität hervorgeht, von der das höchste Kunstwerk selbst nicht ganz befreit sein kann. Das Gesetz des Kunstwerks mag seine geschichtlichen Schwächen behalten; die Gesetzlichkeit aber offenbart sich in dem echten Genie, die systematische Gesetzlichkeit.

Sie allein bringt uns zu der Möglichkeit der ästhetischen Gesetzlichkeit. Nach und gemäß der logischen Methodik müssen wir daher den Begriff der ästhetischen Gesetzlichkeit zu entdecken suchen. Nicht nach naiven, hergebrachten Ansichten und Vorurteilen dürfen wir uns richten, wenn wir aus dem systematischen Gesichtspunkte die ästhetische Gesetzlichkeit entdecken wollen.

Zu allen Zeiten hat man einen Unterschied festzulegen gesucht zwischen relativen Gesetzen, deren Herkunft in der Willkür der Machthaber oft genug alles geheimnisvollen Grundes entkleidet wurde, und einem Urgrund von Bindung und Verpflichtung, über den man sich nicht erheben zu dürfen das Gefühl in sich trug. Die griechische Kultur machte in dieser Hinsicht die tiefe Unterscheidung zwischen den g e s c h r i e b e n e n und den u n g e s c h r i e b e n e n G e s e t z e n. Wundersam prägt sich in dieser Unterscheidung die philosophische Natur des griechischen Volkes aus. Sonst unter-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

scheidet man die geschriebenen Gesetze von den mündlichen, sei es, daß man die letzteren, als die der Tradition, geringer schätzte, sei es, daß man sie in der Sitte und im Gewohnheitsrecht höher stellte, als die Satzung. Hier aber macht man die Schrift, gleichsam in ihr die Wissenschaft zum Unterscheidungsmerkmal. Die Wissenschaft bedarf der Grundlage. So bedarf das geschriebene Gesetz des ungeschriebenen zu seiner Grundlage. Die ungeschriebenen Gesetze werden zur Vernunft der geschriebenen. Die geschriebenen mögen das Recht bilden: in den ungeschriebenen wird dem Recht die Gerechtigkeit, als die Vernunft des Rechts, zur Grundlage gesetzt. Die Sophistik, die antike Skepsis in ihren ersten Anfängen, kämpft daher gegen die ungeschriebenen Gesetze.

Sie bilden das Dokument für die philosophische Urkraft des griechischen Geistes. Sie verbinden sich mit den tiefsten Richtungen, welche der religiöse Gedanke damals dort einschlug. Der Gedanke des Ewigen gegenüber aller Vergänglichkeit des Menschlichen, des Irdischen, wächst zusammen mit jenem Glauben an die ungeschriebenen Gesetze. Und man weiß, wie sehr jener Glaube an das Ewige, das man in der Sprache als das Unsichtbare bezeichnete, zu den Hebeln gehörte, mit denen Platon den Begriff des Geistes und des Geistigen zu bestimmen vermochte.

Auch die erwachende psychologische Reflexion bemächtigt sich jenes wichtigen Begriffs, der sich ihr entgegenzustellen schien, insofern er der genetischen Entwicklung sich widersetzte. So entsteht aller Entwicklung gegenüber der Begriff des Angeborenen. Auch für die menschliche Seele ist nicht Alles lediglich Entwicklung. Sie ist auch nicht nur die Schreibtafel, in welcher die Vorschriften beständig wechseln. Allem Wechsel gegenüber, und ihm zu Grunde liegend, gibt es ein Ursprüngliches in ihr, das allem Wechsel gegenüber bleibend ist.

Dieses Ursprüngliche ist nicht sowohl in der Seele, als es vielmehr die Seele selbst ausmacht, so daß seinetwegen der Begriff der Seele behauptet und begründet werden muß. Ebenso ist jenes Ursprüngliche nicht sowohl der Seele angeboren, sondern das Ursprüngliche ist die Bedeutung des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Angeborenen, und die Bedeutung des Angeborenen ist der Sinn der Seele. So verbinden sich die Begriffe des Ungeschriebenen, des Ewigen, des Unsichtbaren, des Angeborenen, des Ursprünglichen zu einer und derselben Bedeutung. Sie alle enthalten den Urgedanken und die grundlegende Forderung einer Gesetzlichkeit ob allen Gesetzen.

Aber alle diese Ausdrücke gehören eigentlich noch dem mythischen Denken an, aus dem sie hervorwachsen, und das sie überwinden wollen. Kulturreife entsteht erst mit der Platonischen I d e e . Worin aber kommt diese Reife, die in einer geschichtlichen Fruchtbarkeit ohne Gleichen sich bezeugt, zu ihrer wirklichen Entfaltung? Wenn man sie letztlich nur als das Ewige denkt, als welches sie freilich auch von Platon, dem Entdecker, bezeichnet worden ist; wenn man sie nur als das wahrhafte Sein, als welches sie ebenso auch von dem Begründer der Erkenntnis des Seins bezeichnet worden ist, zu denken vermag, so kommt die Reife, welche die Idee bringt, noch nicht zur entscheidenden Klarheit. Daher ist auch das Gesetz selbst nicht der adäquate Ausdruck für die Reife, welche der Ursinn der Gesetzlichkeit hier erlangt. Die H y p o t h e s i s ist es, in deren schlichter, nüchterner Methodik die Idee das mystische Feierkleid ablegt, um als Grundlegung aller wissenschaftlichen Methodik aufzuerstehen, als Zentrum und Schwerpunkt der reinen Logik.

Demgemäß muß nun auch die Bestimmung der ästhetischen Gesetzlichkeit angestrebt werden: als die Grundlegung für alle die Untersuchungen auf den Gebieten des Denkens über die Kunst, für alle die Begriffe und Gesetze, welche auf diesen Gebieten zur Ermittlung kommen sollen. Alle wissenschaftliche Untersuchung, alles Denken und Erkennen, welches auf alle Tatsachen der Kultur gerichtet sein muß, jede einzelne Untersuchung, wie alle Forschung im allgemeinen, hat zu ihrer methodischen Voraussetzung nicht sowohl eine Grundlage als vielmehr eine G r u n d l e g u n g. Die Grundlage müßte blindlings anzunehmen sein; denn wie sollte man etwas als eine Grundlage finden und entdecken können? Die Grundlage kann sich doch nicht selbst als solche legitimieren. Oder kann sie etwa außerhalb der Vernunft

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

selbst für diese legitimierbar werden? So reduziert sich die Grundlage selbst auf die Grundlegung.

Es bleibt das größte historische Rätsel, daß Platon diesen Schlußstein alles mythischen und alles naiven, wie dogmatischen Denkens, diesen Grundstein des wissenschaftlichen Denkens in aller seiner logischen Klarheit zu entdecken und zu begründen vermochte. So verliert sich die Schwierigkeit, welche das Mißverständnis des Aristoteles zu bilden scheint. Sollte es etwa zwei Platons geben am Eingange der wissenschaftlichen Welt? Dann hätte es auch kein Mittelalter geben dürfen, und die Renaissance wäre nur die geradlinige Fortsetzung des Platonismus.

Der Begriff der wissenschaftlichen Renaissance hebt jenen vermeintlichen Widerspruch auf, der in dem Abweg des Aristoteles von der Platonischen Idee der Hypothesis gefunden wird. Die Bedeutung der Idee, als Hypothesis, war es, die dem Aristoteles nicht einging, und wegen der er die Idee nicht verstehen wollte. Sonst hätte er sie schon angenommen, wie er sie tatsächlich in allen ihren sonstigen Bedeutungen trotz aller der Verlästerung, mit der er sie kennzeichnet, dennoch in sich einverleibt hat, so gut oder so schlecht es ging; nur die Hypothesis bleibt der übrigens auch von ihm bezeugte Ausdruck, mit der dieser Begründer der Logik nach ihrer tiefsten Bedeutung nichts anzufangen vermag, obwohl er den Formalismus ihrer Technik mit aller Unbefangenheit zu handhaben weiß.

2. Die Gesetzlichkeit als Grundlegung.

Wie jede systematische Gesetzlichkeit, muß auch die ästhetische als eine Grundlegung zur Bestimmung kommen. Die Forderung wird erhoben: wie kann sie zur Erfüllung kommen? Die Durchführung einer jeden Untersuchung hat eine Grundlegung zur Voraussetzung, welche auf jene Forderung bezogen ist. Gefordert wird eine Gesetzlichkeit für die Kunst, gemäß der Gesetzlichkeit für die Wissenschaft und der für die Sittlichkeit. Wie jene Forderung für die Wissenschaft und für die Sittlichkeit mit der Grundlegung zu beginnen hat, so auch diese.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Genie, welches hier vorausgesetzt wird, darf dagegen keine Gegeninstanz bilden. Das wahrhaft Schöpferische kann nur ein ewig Ursprüngliches zu bedeuten haben. Das ewig Ursprüngliche aber ist das ewig Wirksame, das ewig Fruchtbare. So ist das Genie nur ein Ausdruck der Vernunft in der Kunst, der Gesetzlichkeit in der Kunst. Mithin aber enthält das Genie nicht minder auch die Voraussetzung einer Grundlegung, die es sich selbst in seinen Werken legt, und der es selbst auch gerecht werden muß, als der Grundlegung, welcher die Vernunft ihrerseits bedarf, um das Kunstwerk des Genies in sich wieder lebendig zu machen, als Eigentum der eigenen Vernunft sich anzueignen und anzuerben.

Die gewöhnlichen Einwände gegen eine ästhetische Gesetzlichkeit können uns nicht mehr beirren, weder die vom Wechsel der Ansichten im Wechsel der Völker und der Zeiten, noch die von der Verschiedenheit der Kunstobjekte, ihrer Aufgaben und Ziele, wie ihrer technischen Mittel und Methoden; noch auch die von der Mannigfaltigkeit der Kunstgattungen selbst. So gewiß man ob allen diesen Verschiedenheiten der Künste und ihrer Mittel dennoch die Einheit der Kunst behauptet, so gewiß ist die Einheitlichkeit einer methodischen Grundlegung zu behaupten für diese Einheit, welche dem Problem der systematischen Ästhetik entspricht.

Und kein Zweifel ferner darf darüber bestehen bleiben, daß eine systematische Gesetzlichkeit nur auf dem einen Wege der Grundlegung gefunden werden kann, gesucht werden darf. Wer sie anders woher beziehen möchte, der mag sie sich offenbaren lassen; oder aber er lasse sie sich anthropologisch plausibel machen und experimentell bestätigen. Die Logik hat mit solchen Beglaubigungsweisen nichts zu schaffen. Als eine Grundlegung allein, bezogen auf die Materie des Problems, das zur Untersuchung vorliegt, kann diese selbst ihren Anfang und Ausgang nehmen. Jeder andere Ausgang widerstreitet dem Urgesetze der Logik. Nur dieser Ausgang kann ein methodisches Ergebnis haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auf die Materie der vorliegenden Untersuchung muß die Grundlegungb ezogen sein. So hat es schon Platon klar im Phaedon ausgesprochen. Richten wir nun aber den Blick auf die uns in dem ästhetischen Problem vorliegende Untersuchung, so entstehen neue Bedenken von ganz anderer Art, welche gegen die methodische Möglichkeit der ästhetischen Gesetzlichkeit, also gegen die Anwendung der Urmethode der Hypothesis auf dieses ästhetische Problem Einsprache geltend machen. Diese Bedenken entstehen aus den ersten, den maßgebend bleibenden Entfaltungen jener Methodik in der wissenschaftlichen Logik. Zwar erleidet schon in der Ethik die Durchführung dieser Methodik eine Abschwächung; dennoch aber läßt sich die Grundlegung in ihr in Reinheit vollziehen. Denn es fehlt dazu nicht an den erforderlichen Begriffen, mit denen sich nach Art und Analogie der reinen Erkenntnis, die Gesetzlichkeit des reinen Willens aufrichten läßt.

So sind in der Logik Begriffe und Grundsätze von sachlichem Erkenntniswert für das Problem der Natur, an denen die Grundlegungen sich vollziehen. Begriffe, wie Raum und Zeit, Grundsätze, wie der der Substanz und der Kausalität erweisen sich unmittelbar als Grundlegungen an den Problemen des Seins, an denen der Natur. Und auch die Erweiterungen der Grundsätze, welche in Kants Terminologie die Ideen bilden, lassen diese sachliche Beziehung auf das Problem der Naturwissenschaft nicht minder deutlich erkennen; denn die Mannigfaltigkeit der Ideen vereinigt sich in der Idee des Zwecks; und die Biologie bedarf des Zweckprinzips in ihrem Problem der Organismen. Gerade das Zweckprinzip bringt es zu voller Deutlichkeit, daß die Grundlegung eine logische Maßregel ist, und nicht etwa, als eine objektive Grundlage, den Dingen immanent ist, an denen sie zum Vollzug, nämlich zum Versuch kommt.

In analoger Weise läßt sich auch in der Ethik dieser methodische Sinn der Grundlegung erkennen. Steckt die Freiheit etwa in den Gliedern des Menschen, oder ist sie nicht vielmehr ein Leitgedanke, um die Bewegungen des Menschen, den Gebrauch, den er von seinen Sehnen und Muskeln macht, wie Sokrates gegen die ihm angeratene Flucht sich ausdrückte,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

so zu regeln, daß aus der Bewegung der Gliedmaßen die Handlung des Menschen wird? In der Freiheit und in der Handlung wird der Mensch selbst zur Grundlegung; die Idee des Menschen für die Möglichkeit einer Ethik. Auch hier also werden Begriffe zu Grundlegungen.

3. Das Problem einer ästhetischen Grundlegung.

Gibt es nun aber solche Begriffe und Grundsätze oder auch nur solche Ideen für die fragliche Ästhetik?

Man könnte diese Frage mit dem Hinweis auf die hergebrachten ästhetischen Grundbegriffe, auf die des Schönen und Erhabenen zu beantworten suchen. Indessen wäre diese Antwort nur die Wiederholung der Frage in einem neuen, vielleicht exponierteren Ausdruck. Das ist ja eben die Frage, ob es ein Schönes, ein Erhabenes, in dem Sinne gebe, daß dadurch das ästhetische Problem in seiner Eigenart begründet wird. Vielleicht haben Diejenigen Recht, welche das Schöne dem Wahren gleichsetzen und das Erhabene entweder unter der Form der Größe dem Wahren einordnen, oder aber dem Sittlichen es zuordnen und einordnen. Dann aber würde die Möglichkeit hinwegfallen, eigene ästhetische Grundlegungen in diesen Begriffen zu erkennen. Es bliebe also immer dabei, daß man das Problem der Ästhetik erhöbe, aber zu seiner methodischen Behandlung hätte man in diesen Begriffen noch keineswegs den Zugang eröffnet. Welche andere Begriffe aber gäbe es hierfür? Es würde sich bei solchen doch immer nur herausstellen, daß sie Abwandlungen jener bekannten Grundbegriffe und ihrer Artbegriffe wären.

Die Bedenken steigern sich noch von anderer Seite. Wenn man von den Methoden der Erkenntnis absieht, so ist es vorab das Problem des Gegenstandes, in welchem alle Fragen der Logik sich zusammenschließen. Der Gegenstand ist das Ziel, ist der Inhalt aller Erkenntnis. Ohne ihn bliebe sie ohne Gehalt. Das gilt auch für die Ethik. Wir haben es uns soeben vergegenwärtigt, daß es der Mensch selbst ist, um den es sich in allen Fragen des reinen Willens handelt. Nirgend darf, so wenig in der Ethik, wie in der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Logik, der Gegenstand als der Inhalt fehlen, der die Erkenntnis zur Erkenntnis, den Willen zum Willen macht; und zwar zur reinen Erkenntnis und zum reinen Willen. Ohne den Gegenstand gibt es keine Reinheit.

Es ist ein gefährlicher Ausdruck, daß der Gegenstand unmittelbar gegeben sei. Das ist er niemals für die Erkenntnis. Er muß für sie, in ihr immer erst erzeugt werden; seine Gegebenheit selbst muß erzeugt werden. So fordert es die Reinheit; und so bringt sie es zur methodischen Wahrheit. Der Gegenstand muß immer der reine Gegenstand sein. Indessen die reine Erkenntnis zwar ermangelt nicht des reinen Gegenstands, dessen sie bedarf. Und in analoger Weise gilt dies auch vom reinen Gegenstande des reinen Willens. Die Aufgabe, welche immerdar die Idee des Menschen bildet, sie enthält, sie vollzieht diesen reinen Gegenstand des Willens. Und die Reinheit des sittlichen Gegenstandes erfordert seine methodische Unabhängigkeit vom Gegenstande der Erkenntnis.

Läßt sich nun aber für die geforderte systematische Ästhetik ein solcher reiner Gegenstand isolieren? Gibt es einen eigenen, aparten Gegenstand, der sich als reiner Gegenstand, wie diesen das ästhetische Problem fordern muß, aus einer entsprechenden Grundlegung erzeugen ließe?

Man könnte meinen, daß sich im Kunstwerke dieser Gegenstand darstellt. Jedoch auch mit dieser Antwort würde die Frage nur wiederholt werden; und sie würde nur noch dringlicher und augenfälliger werden. Es bliebe nicht nur die Frage, ob eben das Kunstwerk das besondere gegenständliche Erzeugnis eines ästhetischen Problems wäre, und nicht vielmehr nur etwa, sei es ein Naturprodukt des menschlichen Triebes, sei es eine Spielart seines sittlichen Sinnes: die Eigenart, welche das Kunstwerk, als eigener Gegenstand, bildet, bliebe nach wie vor fraglich.

Das Bedenken steigert sich noch zu immer größerer Schärfe, wenn der Blick sich von der Kunst auf das Kunstwerk richtet. Muß es doch in seiner Wirklichkeit zunächst ein Gegenstand der Natur sein, und so auch als ein Gegenstand der Erkenntnis gedacht und beurteilt werden. Natur ist der Marmor, wie die Leinwand. Und des Winkelmaßes, wie des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lichts und der Farbe, bedarf das plastische, wie das malerische Bild. Was unterscheidet denn nun das Kunstgebild von dem Naturobjekt, an dem und in dem es sich doch selbst vollziehen und vollführen muß?

In dem Kunstwerke ist Geist und Seele, die im Marmor in diesem Sinne nicht sind. Im Kunstwerk ist nicht allein Geist, der auch in der Erkenntnis des Marmors sich betätigt, sondern auch Seele, das will sagen, der absonderliche Zusammenhang von Gedanken, welche nicht auf die Natur, sondern auf die Sittlichkeit gerichtet sind. Auch dadurch aber wird die Fraglichkeit der ästhetischen Eigenart des Kunstwerks noch mehr gesteigert.

Der ästhetische Gegenstand löst sich nicht nur in den Naturgegenstand der Erkenntnis auf, sondern zugleich auch in den Gegenstand der Sittlichkeit. Es ist kaum das Zucken eines Muskels darstellbar, ohne daß eine sittliche Innervation dabei zur Erscheinung käme. Und so ist es in der Malerei, in der Poesie, in der Musik.

4. Die Vorbedingungen des Kunstwerks.

Wenn die Unterscheidung von Geist und Seele keine andere Bedeutung hätte, so müßte sie schon um dieses Unterschiedes willen bestehen bleiben. Und doch macht gerade dieser Unterschied die weitere Unterscheidung zwischen Ästhetik und Ethik besonders schwierig. Alle Eigenart des Kunstwerks, wie sie sich in seiner Abscheidung vom Naturgegenstande an seinem seelischen Inhalte vorbereitet, scheint darin sich festzulegen, und eine neue ästhetische Eigenart abzuschneiden. Mehr noch als die Logik scheint sonach die Ethik das dritte systematische Glied methodisch abzuweisen. Eine eigene Grundlegung müsse ausbleiben, weil ein eigener Gegenstand ausfalle.

Man bedenke nun auch die folgende Steigerung dieser Schwierigkeit. Es steht ja nicht nur so, daß das Kunstwerk einerseits ein Naturgegenstand und andererseits ein sittlicher Gegenstand ist, so daß nur seine ästhetische Eigenart diesen beiden Arten von Gegenstand gegenüber fraglich würde,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sondern die Frage liegt so: Nicht nur tatsächlich ist das Kunstwerk an diese beiden Arten von Gegenstand gebunden, sondern auch methodisch bleibt es durch sie bedingt. Das Kunstwerk muß durchaus erstlich ein Gegenstand der Natur, und als solcher ein Gegenstand der Naturerkenntnis sein. Und das Kunstwerk muß ferner, und zwar neben der ersten Bedingung und im innerlichen Zusammenhange mit ihr, ein Gegenstand der Sittlichkeit sein, und als ein reiner Gegenstand der sittlichen Erkenntnis erzeugbar werden. Diese beiden Bedingungen bleiben unverbrüchliche Grundbedingungen des Kunstwerks und des Kunstschaffens.

So steigert sich nun von hier aus die Frage nach der Eigenart des ästhetischen Gegenstandes. Wie kann die ästhetische Eigenart des Kunstwerks begründet werden, wenn es doch bedingt bleibt durch die logische und die ethische Art? Wie kann an dem Naturgegenstand, der zugleich auch sittlicher Gegenstand sein muß, ferner auch der ästhetische Gegenstand, und zwar in selbständiger Eigenart erstehen?

Diese Eigenart kann nicht etwa dadurch hergestellt werden, daß die Vorbedingungen von Natur und Sittlichkeit außerhalb des Kunstwerks fielen, als Vorbereitungen und Zurüstungen. Die Vorbedingungen sind vielmehr bleibende Bedingungen, gleichsam Bestandteile des Kunstwerks. Nur im methodischen Sinne sind sie Vorbedingungen, nämlich für die ästhetische Vollendung; aber sie bleiben unermeßlich für jeden Schritt und jede Stufe auf dem Arbeitswege des Kunstwerks bis zu dem letzten Striche, mit dem seine Vollendung abschließt. Und dennoch sind sie doch nur Vorbedingungen: wie löst sich dieses große Rätsel? Alle Schwierigkeiten, die in dem ästhetischen Problem enthalten sind, liegen in dieser Frage enthalten.

Das Problem der Grundlegung wird noch schwieriger, wenn man das Problem des Gegenstandes nicht in dem Kunstwerk betrachtet, sondern in der Natur, sei es als schöner Natur, sei es als erhabener. Dieser Unterschied ändert nichts an der Sache. Sollte es nur die mathematische

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Regelmäßigkeit ihrer Linien sein, deren Bewunderung wir als ästhetisches Wohlgefallen deuten? Aber woher die Grundlegung nehmen, um die Eigenart des ästhetischen Problems an der Natur zu begründen? Oder sollte es nur die Einfalt und der stille Frieden oder aber die grausige Macht gewaltiger Erschütterungen sein, die wir teils als schön, teils als erhaben in die Natur hineindeuten? Woher aber die Grundlegungen nehmen, mittels deren der methodische Unterschied zwischen dem Schönen und dem Frieden, zwischen dem Erhabenen und der erschütternden Größe in der Natur sich begründen ließe?

Je mehr es deutlich wird, daß auch die Natur, wie das Kunstwerk, jene beiden Grundarten, die der Erkenntnisnatur und die der Sittlichkeit in sich birgt, und zwar sie immerdar in sich festhalten muß für das neue Problem, desto schwieriger wird dieses selbst. Die Natur darf so wenig die Sittlichkeit, wie die Erkenntnis aus sich entlassen, um schöne oder erhabene Natur zu werden: welche Grundlegung kann es aber geben, die jenen beiden Arten von Grundlegungen zur Seite treten könnte, wie sie es muß, und die nicht etwa nur ein neuer Name wäre, sondern wirklich eine neue Grundlegung? So steigert die Natur dieses Bedenken vielleicht noch mehr als das Kunstwerk.

Besonders an der Sittlichkeit wird dies deutlich. Im Kunstwerk bildet sie ein geringeres Geheimnis; denn es ist ja immer der Mensch, der direkt oder indirekt zur Darstellung kommt. Die Natur dagegen wächst über den Menschen und seinen Bereich hinaus. Und doch enthüllt sie die Sittlichkeit, die sie verbirgt. Wie löst sich dieser Widerspruch? Das Bedenken um die ästhetische Eigenart steigert sich hier aufs höchste. Woher soll die Grundlegung kommen, um diesen Widerspruch zu heben?

Aber gerade hier dürfte der Kreuzweg liegen, und der richtige Ausweg sich finden lassen. Denn die Natur selbst kann die Sittlichkeit nicht in sich tragen, so wenig die Planeten von der Ellipse wissen, die ihre Bahnen beschreiben. Mithin ist es vielleicht gar nicht Sittlichkeit, die wir in sie hineinlegen dürfen. Die mathematische Gesetzlichkeit deuten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wir ja nicht in sie hinein, sondern sie ist die Grundlegung, mit der wir die Erkenntnis der Natur erzeugen. Die Sittlichkeit aber ist das Problem des Menschen, das Problem vom Menschen, nicht von der Natur. So bringt mithin die Natur selbst das ästhetische Problem an den Tag. Denn es gibt sich als Illusion zu erkennen, daß wir Einfalt und Frieden, wie Mahnung und Erschütterung, aus der Natur herauslesen. Es ist nicht eine Grundlegung der Ethik, die sich hier betätigen könnte; was ist es dann aber sonst?

So führt uns das Problem der Natur mehr noch als das des Kunstwerks zwar zum ästhetischen Problem, aber deutlicher als das Kunstwerk auch zu seiner Begründung. Und mit der Begründung bereitet sich die Lösung vor. Es fängt sich an aufzuhellen, daß es gar nicht etwa so steht, als ob das ästhetische Problem vielmehr nur ein ethisches wäre, sondern der umgekehrte Fall wird ersichtlich: daß in einem ethischen Problem vielmehr ein ästhetisches enthalten und verborgen sei.

Und jetzt bleibt nur noch die große Grundfrage bestehen: wie ist die Grundlegung zu finden für die neue Eigenart? Aber auch hier weist die Natur, als schöne Natur, auf den rechten Weg. In ihr selbst kann der Grund nicht enthalten sein. Von ihrer Behandlung daher kann die Grundlegung nicht zu entnehmen sein. Und von der Sittlichkeit erst recht nicht; denn diese wird ja irrtümlich in sie hineingedeutet.

Jetzt entsteht nun aber eine neue Schwierigkeit. Woher soll man die Grundlegung nehmen können, wenn nicht aus der Erkenntnis, noch aus der Sittlichkeit? Welche andere Art eines Analogon zur Erkenntnis kann es geben, kann für das ästhetische Problem denkbar werden? Der Begriff der Grundlegung scheint hinfällig zu werden vor diesem Problem, weil die Analogie zur Erkenntnis und zur Sittlichkeit hinfällig zu werden droht. Beide müssen in dem Neuen erhalten bleiben. Wie kann sich aber die Analogie zu ihnen in dem Neuen, als das Neue denken, und dafür die Grundlegung erdenken lassen? Die Frage geht wieder auf den Gegenstand zurück.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. Die Kategorie des Bewußtseins.

Indessen bleiben wir bei dem Gegenstand nicht stehen. Darf er doch niemals ein gegebener sein, sondern immer nur ein rein erzeugter. Mithin ist es immer die reine Erzeugungsweise, von welcher der Gegenstand bedingt wird. Wenngleich nun freilich die methodischen Mittel der reinen Erzeugungsweise in den Begriffen und Grundsätzen enthalten sein müssen, die bei Kant in dem obersten Grundsatze aller synthetischen Urteile zusammengefaßt sind, so hat er andererseits doch für diesen obersten Grundsatz auch des allgemeinen Ausdrucks sich bedient, der das Kennzeichen aller neueren Philosophie ist, nämlich des der Einheit des Bewußtseins.

Es darf niemals außer Acht bleiben, daß die Zweiheit dieser Formulierungen des obersten Grundsatzes, als Einheit der Erfahrung und als Einheit des Bewußtseins, die Quelle aller der Schwierigkeiten ist, an welchen die Romantiker gescheitert sind. Nur die Einheit der Erfahrung bildet den methodischen Kern und Gehalt des obersten Grundsatzes. Das Bewußtsein schweift ab, entweder in die psychologische Illustration, oder in die sogenannte Metaphysik, zu der sich die rationale Psychologie versteigt. Daß es die Einheit des Bewußtseins ist, welche dem Prinzip des Bewußtseins bei Leibniz und vollends bei Kant die methodische Bedeutung gibt, diese prinzipielle Bedeutung der Einheit tritt zurück hinter die Wundermacht, die in dem Bewußtsein zur Grundlage alles Seins gemacht wird.

Trotz aller dieser ebenso aktueller, wie historischer Bedenken bleibt dem Bewußtsein, schon wegen des Problems der Einheit in ihm, seine systematische Bedeutung bewahrt. Die Logik der reinen Erkenntnis hat das Bewußtsein als Kategorie zur Anerkennung gebracht, allerdings als eine der methodischen Kategorien, die für den Gang der Forschung in Geltung zu setzen sind. Daher ist die Kategorie des Bewußtseins koordiniert der der Möglichkeit. Wir stehen hier an einer solchen Frage der systematischen

Untersuchung. Alle bisher erörterten Fragen über das ästhetische Problem, insbesondere über den ästhetischen Gegenstand sind Fragen über die Möglichkeit eines ästhetischen Bewußtseins, eines Gegenstandes für ein ästhetisches Bewußtsein.

Zunächst freilich könnte die Meinung entstehen, daß unsere Zweifel dadurch nicht gehoben werden; daß sie sich am Bewußtsein selbst nur wiederholen. Die Möglichkeit eines solchen aparten Bewußtseins ist es eben, welche in Zweifel gestellt wird durch das Kunstwerk, sofern es auf den beiden Bedingungen, der Erkenntnis und der Sittlichkeit, beruhen soll. Wenn das Bewußtsein in seiner methodischen Bedeutung als Einheit des Bewußtseins, nur die reine Erzeugungsweise eines reinen Gegenstands zu bedeuten hat, so erscheint es eben unerfindlich, wie es neben Erkenntnis und Sittlichkeit noch eine ebenbürtige reine Erzeugungsweise geben könne, zumal wenn das Kunstwerk, für das sie gesucht wird, bedingt bleibt durch jene ersten beiden Erzeugungsweisen. Wie kann der Versuch angesetzt werden, eine dritte reine Erzeugungsweise als Grundlegung zu erdenken?

Aus dieser Verlegenheit kann uns vielleicht aber die Unterscheidung herausretten, die soeben zwischen dem Bewußtsein und der Einheit des Bewußtseins hervorgehoben wurde. Die Logik der reinen Erkenntnis hatte zwar schon darauf hingewiesen, daß der Gebrauch dieses Grundbegriffs bei Kant zu einseitig eingeschränkt worden ist, insofern sie nur die Einheit der synthetischen Grundsätze bildet. Deshalb muß die Einheit des Bewußtseins das neue Prinzip der systematischen Psychologie werden.

Immerhin aber bleibt die Einheit nichtsdestoweniger das regulierende Prinzip einer jeden Erkenntnisweise. Und gerade weil die Ideen unbestreitbar neben die Grundsätze gestellt, und der Einheit des Bewußtseins eingeordnet werden müssen, so sieht man schon daraus deutlich, daß die Ideen nicht nur zur Einheit des Bewußtseins gehören, sondern daß sie selbst auch an ihren Problemen Einheit

zu vollziehen haben. Und wie dies von allen Ideen gilt, so insbesondere auch von der Zweckidee des sittlichen Bewußtseins, des reinen Willens, seiner Grundlegungen und seiner Erzeugnisse.

Es wird sich nun fragen, ob das Bewußtsein, in dieser seiner einigenden Bedeutung für das jeweilige Problem, auch an dem ästhetischen Problem in Kraft treten kann. Wir stellen jetzt die Fragen nach dem ästhetischen Gegenstande zurück, und richten die Frage nach der Möglichkeit des ästhetischen Bewußtseins auf die nach der Einheit eines solchen; nach der Einheit, welche in ihm sich zu vollziehen vermag. Es scheint hier ein Rückgang auf die subjektiven Vorgänge und Verhältnisse des Bewußtseins sich anzubahnen. Aber dieser Schein braucht uns nicht von unserem Vorschritt abzulenken; denn die Einheit hält immer die Beziehung auf den Gegenstand fest; mithin kann die hier versuchte scheinbar subjektive Fassung uns nicht der Direktive durch den Gegenstand verlustig machen.

Bedenken wir doch auch andererseits, daß im ästhetischen Problem der Gegenstand nicht nur die Wertbedeutung des Besitzes, des Rechtes und des festen Haltes hat; daß er im Kunstwerk vielmehr auch das autoritative Hemmnis bedeutet, welches mit dem Vorbild nun einmal verknüpft zu sein pflegt. Diese Art von Objektivität hat daher der Anerkennung der Ästhetik sich immer entgegengestellt; sie bildet auch jetzt noch einen der stärksten Gegengründe gegen die Möglichkeit einer ästhetischen Gesetzlichkeit. Grund genug also, daß wir das Bewußtsein nicht allein in seiner Objektivierung zu verwerten haben, sondern daß wir auch versuchen dürfen, seine subjektive Bedeutung für eine Einigung, welche im Bewußtsein selbst bei der gesuchten Art sich vollziehen mag, herauszustellen und festzustellen.

Die Einschränkung der Objektivität, als der etwa allein möglichen Wertbedeutung des ästhetischen Bewußtseins, ist im Grunde ja schon durch den Satz erfolgt, der den Eckstein in Kants Begründung der Ästhetik bildet: „Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks mög-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lich". Als Schiller, hierin besonders durch Körner unterstützt, den entscheidenden Sinn dieses Satzes zu begreifen begann, da wurde er für Kant gewonnen; da wurde er von den Zweifeln befreit, die ihn über den harmonischen Charakter des künstlerischen Schaffens innerhalb der Einheit des Kulturschaffens bedrängten. Da wurde der Pennalismus, der bis dahin die Ästhetik bedrohte, endgültig beseitigt. Alles Schablonenwesen in ästhetischen Gesetzen und Vorschriften, aller Autoritätenglaube an die unübertreffliche normbildende Meisterschaft des Größten selbst und an den Kanon in seinen Werken, aller dieser mythologische Aberglaube an die ästhetischen Mysterien wurde damit aus dem Inventar der Ästhetik; aus ihrem Fundamente beseitigt.

Soll nun aber darum etwa Willkür und Zufall und Suggestion an die Stelle treten? Dann würde das Bewußtsein jener Einheit verlustig gehen, die das leitende Prinzip in ihm bleiben muß. Dann würde das ästhetische Problem hinfällig werden; denn dann würde die ästhetische Gesetzlichkeit, die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins in Wegfall kommen. Nur von der Objektivität im Kunstwerke und in der Autorität des Künstlers soll das Interesse abgelenkt werden. Diese Objektivität enthüllt sich ja als die nur verfeinerte Subjektivität, insofern im Objekt des Kunstwerks es vielmehr die Subjektivität des Genies ist, welche dem erzeugenden Bewußtsein die objektive Bedeutung verleiht.

6. Die Reinheit des ästhetischen Bewußtseins.

Versuchen wir das Bewußtsein und seine Einheit demzufolge nicht nur im Verhältnis zu dem zu erzeugenden Gegenstande zu betrachten, sondern im Verhältnis zu sich selbst. Was heißt das? Es ist das Verhalten des Bewußtseins in sich selbst, in seinen Vorgängen und Tätigkeitsweisen, an denen für das vorliegende Problem die Einheit des Bewußtseins sich zu vollziehen hat. Dieses Verhalten des Bewußtseins in seinen

Tätigkeiten bedeutet das gesuchte Verhältnis des Bewußtseins zu sich selbst.

Ein solches Verhalten muß zunächst ja auch bei der Erkenntnis angenommen werden; und nicht minder auch beim Willen. Die Reinheit würde nicht zu Stande kommen können, weder bei der Erkenntnis, noch beim Willen, wenn nicht durch dieses Verhalten alles Verhältnis zu dem zu erzeugenden Gegenstande bedingt wäre. Besonders bei dem reinen Willen wird die Vorbedingung des Verhaltens unverkennbar. Denn dem Willen ist das Material der Erkenntnis gegeben; er hat sich dazu in Verhältnis zu setzen; und darin entfaltet sich zunächst sein eigenes Verhalten, welches sodann mit dem Affekte sich ausrüstet.

Die Definition einer jeden systematischen Stufe des Bewußtseins erfordert immer die Geltendmachung des Verhaltens bei der Erzeugung für die jeweilige Stufe der Einheit des Bewußtseins. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Hinblick auf den zu erzeugenden Gegenstand auf keiner Stufe in der Charakteristik einer reinen Bewußtseinsart aufgegeben werden darf. Ebenso aber macht die Reinheit es erforderlich, daß das Verhalten des Bewußtseins selbst zur genauen Ausprägung und Auswertung kommen muß. Ohne sie würde die Reinheit der Erzeugung ihren Anfang gar nicht finden können.

Eine Voraussetzung freilich darf bei dieser Unterscheidung zwischen Verhalten und Erzeugung nicht außer Beachtung, und auch nicht zur geringsten Abschwächung kommen: das Verhalten muß immer den methodischen Typus der Grundlegung auf sich nehmen und bewahren. Damit ist zum mindesten auch gesichert, daß die Beziehung auf den zu erzeugenden Gegenstand unverlierbar bleibt. Jetzt aber gilt es, den methodischen Grundgedanken durchzuführen, daß alle systematische Gesetzlichkeit nichts anderes ist und sein kann als Grundlegung. Die Vorurteile, sowohl die positiven von den unverbrüchlichen Gesetzen in historischen Meisterwerken, wie die negativen von der künstlerischen Omnipotenz der individuellen Willkür, sie alle mit allen ihren so mannigfaltigen Wendungen werden erst an-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tiquiert werden, wenn der Grundgedanke aller Platonisch-kritischen Philosophie zum Gemeingut der wissenschaftlichen Erkenntnis geworden sein wird: daß alle Gesetze nur Grundlegungen sind, nur Grundlegungen sein können. Dieser Satz ist der Grundsatz aller idealistischen Methodik, und daher auch alles wahrhaften Idealismus und Rationalismus. Die Grundlegung ist das Kriterium der Vernunft.

Das also ist jetzt die Frage, ob das Verhalten des Bewußtseins, als Einheit seiner für das ästhetische Problem in Frage kommenden Vorgänge, als eine Grundlegung nachweisbar wird. An diesem Kriterium wird auch der Unterschied dieser kritischen Erwägungsweise von der sogenannten Psychologie ersichtlich. Nicht um Beschreibung und Beleuchtung, und wie man die gesamte Analyse sonst benennen mag, handelt es sich hier; nicht auf sie wird abgezielt, und nicht auf die Einheit, welche in jener Mannigfaltigkeit von Vorgängen herstellbar wäre; sondern auf ein Sondergebiet des Bewußtseins ist es abgesehen, um seine Einheit, um die Gesetzlichkeit zu erzeugen, welche jenes Sondergebiet zur Auszeichnung bringt. Die Psychologie würde es eigentlich immer mit der Einheit des Gesamtbewußtseins zu tun haben; hier aber handelt es sich um die ästhetische Einheit des Bewußtseins, um die Einheit des Bewußtseins in Richtung auf das ästhetische Problem: in Gemäßheit der Grundlegung eines ästhetischen Verhaltens des Bewußtseins.

Darauf also kommt es an, ob die Grundlegung auf das ästhetische Problem, auf das Verhalten des Bewußtseins für die ästhetische Einheit des Bewußtseins in methodischer Genauigkeit angewendet werden kann. Die Grundlegung ist das Kriterium. Und wenn aller autoritativen Objektivität gegenüber mit dem scheinbar subjektiven Verhalten des Bewußtseins der Versuch gewagt werden soll, so muß dieser Gesichtspunkt als Grundlegung sich verwerten lassen können. Keinerlei andere Voraussetzungen dürfen uns dabei von der nüchternen Strenge dieser Methodik ablenken.

Es würde nichts helfen, wenn man gegenüber der Objektivität des schönen Gegenstands die Subjektivität

des Verhaltens bei der erhabenen Natur stellen wollte. Es würde auch nichts helfen, wenn man sich auf die naive, oder die sentimentale Denkweise des künstlerischen Bewußtseins beziehen wollte, oder auf die komische, oder die tragische Art im Verhalten des Bewußtseins. In allen diesen Bestimmungen wird das ästhetische Problem immer schon in seiner Lösung vorausgesetzt, so daß es danach einteilbar wird. Diese Art von subjektivem Verhalten kann nicht als Grundlegung dienen; sie nimmt die materielle Lösung des Problems vorweg, dessen Möglichkeit sie begründen soll. Die Methodik der Grundlegung fordert eine ganz andere Art der Bestimmung des Bewußtseins in seinem für das ästhetische Problem, für die ästhetische Gesetzlichkeit in Frage kommenden Verhalten.

Das Bedenken gegen die Anwendbarkeit der Grundlegung auf das Verhalten des Bewußtseins gründet sich nicht nur auf den Zweifel an der Anwendung der Grundlegung auf den Begriff eines subjektiven Vorgangs. Zunächst freilich scheint dieser Zweifel den hauptsächlichen Grund zu bilden. Wie kann man die Methodik der Grundlegung anders anwenden als auf die Erzeugung eines Gegenstands? Wie kann man sie anwenden auf die Erzeugung eines Verhaltens des Bewußtseins, mithin auf die Erzeugung eines scheinbar lediglich subjektiven Verhaltens? Was soll dabei herauskommen? Vielmehr was soll dabei erzeugbar werden? Was kann es anderes sein als das subjektive Verhalten selbst, wenn doch der Gegenstand dabei zurücktreten soll?

Indessen diese Antwort, diese weitere Frage ist eine Entgleisung. Was dabei erzeugt werden soll? Darauf ist strikt zu antworten: die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins. Man wird sagen: sie ist ja die Grundlegung selbst, wie die Gesetzlichkeit immer nur Grundlegung sein kann. Damit aber hat man das richtige Geleis wieder gefunden. Wenn das Verhalten des Bewußtseins als Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins nachweisbar werden kann, so erweist sich damit die Anwendbarkeit der Grundlegung auf das Verhalten des Bewußtseins. Es erweist sich damit die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins als Inhalt der Grund-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

legung, und es hören damit sowohl die Inhalte der Kunstwerke, wie die hergebrachten angeblichen ästhetischen Begriffe auf, als der allein zu erzeugende Inhalt der Grundlegung zu gelten. Um die Gesetzlichkeit handelt es sich. Sie allein ist der echte Inhalt. Alle sonstigen Inhalte sind relativ und sekundär; sie sind nicht die unmittelbaren Erzeugnisse der Grundlegung. An dem subjektiven Verhalten des Bewußtseins allein bewährt sich die Methode der Grundlegung, wenn anders die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins ihr reines Erzeugnis, ihr alleiniger Inhalt ist.

Jetzt aber entsteht eine andere große Frage: kann die ästhetische Gesetzlichkeit in solcher scheinbaren Subjektivität des Verhaltens begründet werden? Von der Logik her wissen wir, daß reine Gesetzlichkeit nur in den reinen Kategorien formulierbar wird. Diese reinen Begriffe und Urteilsarten aber objektivieren sich in den Zusammenhängen und in den Einzelerscheinungen der Naturkörper. In analoger Weise vollzieht sich diese notwendige Objektivierung der Sittengesetze in den sittlichen Einrichtungen der Völkergeschichte. Hier aber sollen wir nicht an die Objektivierungen denken dürfen, deren das ästhetische Problem in den Kunstwerken habhaft werden kann, sondern allein und ausschließlich an das Verhalten des Bewußtseins in dem fraglichen Falle.

Diese Annahme scheint im Widerspruch zu stehen mit aller sonstigen Methodik der Gesetzlichkeit. Wie kann der Gedanke Platz greifen, daß die ästhetische Gesetzlichkeit in reinen Grundformen zur Objektivierung kommen soll, wenn sie nur in der Subjektivität des Verhaltens zu Grunde gelegt werden darf? Wenn aber die gesuchte ästhetische Gesetzlichkeit nicht in solchen reinen Formen formulierbar werden könnte, so würde ihre Gesetzesbedeutung vernichtet. Und doch hat sich dieser Rekurs auf das Verhalten als notwendig erwiesen. Denn sonst werden die Gespenster objektiver Gesetze für den Geschmack unüberwindlich. Das ist die große Alternative. Bleiben wir auf der Spur der Grundformen, so geraten wir in die Skylla der autoritativen Vorschriften. Begeben wir uns aber auf die schiefe Ebene des subjektiven Verhaltens, so bedroht uns die Charybdis, daß wir des Cha-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

rakters der Gesetzlichkeit verlustig gehen, und somit das Problem der ästhetischen Gesetzlichkeit durch den innern Widerspruch dieser Gesetzlichkeit vernichten. Gesetzlichkeit muß auf Gesetze abzielen. Ohne die Objektivierung in Gesetzen kann sich keine ästhetische Gesetzlichkeit durchführen.

Unser Problem, unsere Grundlegung muß mithin dahin gerichtet werden, daß in der zunächst subjektiven Fassung des Verhaltens die Objektivierung der Gesetzlichkeit, also auch die Entfaltung der Gesetzlichkeit in Gesetzen sich entwickeln kann, wie sie freilich so durchaus sich vollführen muß. Aber die Eigenart der ästhetischen Gesetzlichkeit könnte es erfordern, daß auch die Gesetze, in denen sie sich zu entfalten hat, von anderer methodischer Art werden, als die logischen und selbst auch die ethischen Gesetze je ihrer methodischen Art nach zu denken sind. Und es würde sich diese Eigenart zu erweisen haben aus der Eigenart des Verhaltens des Bewußtseins, welche hier als Grundlegung dient.

Nicht also der Typus des Gesetzes überhaupt kann uns verloren gehen; dann müßte freilich auch die Gesetzlichkeit selbst verschwinden; aber gemäß der Eigenart dieser Gesetzlichkeit werden auch die Gesetze und reinen Grundformen, die hier erzeugbar werden, ihre methodische Eigenart ausprägen. So fordert es der systematische Charakter der ästhetischen Gesetzlichkeit. Ihre Gesetze müssen unterschieden sein von denen der Logik und von denen der Ethik; sie müssen ihre eigene Art von Gesetzlichkeit haben.

Es sind mithin zwei schwierige Fragen, die sich hier zusammendrängen. Erstlich ist es die Frage nach der Möglichkeit einer andern Art von Gesetzlichkeit, da doch die beiden ersten Arten der Gesetzlichkeit als Grundbedingungen in der gesuchten neuen Gesetzlichkeit enthalten sein, und enthalten bleiben müssen. Sodann aber geht die Frage von der Gesetzlichkeit zurück auf die Möglichkeit einer neuen Art von Bewußtsein, in der doch wiederum, der Bedingung der Gesetzlichkeit zufolge, die beiden ersten Arten des Bewußtseins ebenso enthalten sein und enthalten bleiben müssen. Es will scheinen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

als ob auch die Bedeutung des Bewußtseins, als eines subjektiven Verhaltens, aus dieser Schwierigkeit nicht herauskommen ließe. Denn welche andere Art von Verhalten des Bewußtseins läßt sich erdenken neben denjenigen bei der Erkenntnis und bei dem Willen? Wiederum bleibt ja auch für das neue Verhalten die Bedingung in Kraft, daß die beiden ersten Arten des Verhaltens seinen eigenen Inhalt beständig mitbilden müssen.

Die Frage läßt sich noch mehr verallgemeinern. Alle Reiche des Bewußtseins scheinen durch die alte Unterscheidung von Erkenntnis und Willen vergeben. Die Teilung scheint vollendet zu sein, sei es in bezug auf das subjektive Verhalten des Bewußtseins, sei es gar in bezug auf die reine, Gesetz und Gegenstand erzeugende Tätigkeitsweise des Bewußtseins. Wiederum verstärkt sich der Zweifel durch die Bedingung, daß in dem gesuchten neuen Reiche des Bewußtseins die alten Provinzen nicht vernachlässigt, nicht verödet werden dürfen, daß sie in ihm einheimische Glieder der neuen Verfassung bleiben müssen.

Daher erklärt sich in den Versuchen, das ästhetische Bewußtsein zu bestimmen, sowohl einerseits das Stehenbleiben besonders bei der Erkenntnis, allenfalls auch mit Hinzunahme der Sittlichkeit in den Willensrichtungen der Kunst, als auch andererseits das Rekurrieren auf vage Termini, wie Persönlichkeit, Individualität — selbst der Genius verliert hierbei die methodische Bedeutung, welche Kant dem Genie zuerteilt hatte — wie endlich auch die Zufluchtnahme auf ein subjektives Verhalten des Bewußtseins, wie im Vergnügen und Genuß, oder in der instinktiven Willkür des Kunsttriebes. In allen diesen Wendungen verrät sich die Verlegenheit bei dem Suchen nach der neuen Bewußtseinsart. Der Trotz in dem Stichwort: l'art pour l'art hängt mit dieser Verlegenheit unverkennbar zusammen.

7. Die subjektiven seelischen Qualitäten.

Nun ist aber schon in der griechischen Philosophie zugleich mit der Erkenntnis, und noch vor der Auszeichnung

des Willens, gerade bei dem begrifflichen Ringen um diese Auszeichnung ein Doppelterminus entstanden, den man wohl für eine besondere Art des Bewußtseins hätte nehmen können, nämlich Lust und Unlust.

Es läßt sich verstehen, daß dies unterblieben ist; denn unter dieser Devise kämpfte die Sophistik. Wie sie das Sein und die Erkenntnis bestritt, ebenso auch leugnete sie jede andere Richtung, welche der Begierde Widerstand entgegensetzen könnte. Die Begierde aber könnte immerhin noch als eine seelische Aktivität erscheinen, und da sie bisweilen auch auf etwas Geziemendes geht, so könnte man einen objektiven Beweggrund auch in ihr noch vermuten. Diese Beschönigung wird aber dadurch abgewiesen, daß die Begierde selbst abhängig gemacht wird von Lust und Unlust.

Wie werden nun diese Lust und Unlust psychologisch klassifiziert? Darüber besteht Unklarheit in der antiken Terminologie. Während die Denktätigkeit und die des Begehrens als sogenannte Teile oder besser Arten der Seele zur Auszeichnung kommen, werden Lust und Unlust durch einen Terminus bestimmt, der an sich eine viel allgemeinere Bedeutung hat, und erst durch diese Beziehung auf Lust und Unlust eine Sonderbedeutung erlangt, nämlich die des Affekts.

Der Wortbedeutung des Pathos nach bezieht er sich auf die seelische Einwirkung überhaupt, daher also auch auf das Bewußtsein der Erkenntnis in der Emptindung und Wahrnehmung. Jetzt aber soll er nur zur Grundlage der Begierde gemacht werden. So wird der Affekt von der Begierde unterschieden, der er aber besonders zugeordnet bleibt. Schon hieraus wird die Unselbständigkeit ersichtlich, welche von ihrem Ursprung her Lust und Unlust anhaftet. Sie sollen zwar die Begierde selbständig machen; aber als Urquell der Begierde werden sie zu dieser in Relation gesetzt, so daß ihnen die Fähigkeit benommen wird, eine eigene Richtung des Bewußtseins zu bilden, geschweige eine solche, durch welche ein eigener Inhalt rein erzeugbar würde. Lust und Unlust, als Affekte und als Quellen der Begierde, bleiben

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf die Begierde und ihre Inhalte angewiesen. Einen reinen Gegenstand kann es für sie nicht geben.

Es ist ein lehrreiches Symptom für die Abhängigkeit, welche für die Psychologie von den systematischen Disziplinen der Philosophie überhaupt besteht: daß mit diesen alten Affekten von Lust und Unlust eine Veränderung angebahnt werden konnte in einer Zeit, welche auf die Selbständigkeit der Ästhetik hinsteuerte, in welcher diese Selbständigkeit sich zu formulieren begann. Wir haben den Einfluß Winckelmanns hierfür schon beachtet. Durch seine Begriffe des Ideals und der Schönheit der Linie und der Zeichnung ist seine Einwirkung auf die Entstehung der Ästhetik, als einer systematischen Disziplin, gerichtet, wie Kant sie danach als solche begründete. Sein Einfluß wird aber auch unverkennbar in den psychologischen Analysen der Künste, welche die deutsche Aufklärung mit der englisch-französischen Philosophie verbanden.

Für Moses Mendelssohn bewährt sich hier ganz besonders seine innige Verbindung mit Lessing; nicht nur mit dem Kritiker, sondern auch mit dem Dichter. Aber freilich ist es besonders das Problem des Laokoon, bei welchem die Mitwirkung des Freundes für Lessing in beträchtlicher Weise fruchtbar wird. Die Zusätze zum Laokoon in der Hempelschen Ausgabe verbreiten Licht darüber. Und es ist bedeutsam, daß es gerade diese Grenzfrage der Kunstarten war, bei welcher die Tat Lessings entscheidend wurde. Denn die Tiefe des ästhetischen Problems läßt sich erst an den Grenzfragen hinlänglich ermessen. Hier erst wird der Gedanke erweckt, daß es durchaus eine neue, eigene Art des Bewußtseins sein müsse, welche das Künstlerische zu verwalten hat, während die bildenden und die redenden Künste, eine jede für sich allein, allenfalls noch der Erkenntnis oder dem Willen zugewiesen bleiben könnten. Wie kann sich aber an den Grenzen jede dieser Bewußtseinsarten nach der für sie jenseitigen Richtung entscheiden? Muß hier nicht eine neue Bewußtseinsart eintreten? Muß sie nicht gefordert werden?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es ist daher verständlich, daß Mendelssohn sogleich auf das Bewußtsein überhaupt Bezug nahm, auf „die Vollkommenheit aller Seelenkräfte". Auf die Vollkommenheit kommt es hierbei nicht an; sie ist der allgemeinen Terminologie bei Leibniz und Wolff entnommen, der ja auch der wichtige Begriff der Proportion schon angehört, den Kant ausgestaltet. Aber daß „alle Seelenkräfte" hier in Anspruch genommen werden, das ist der entscheidende Gesichtspunkt. Diese Rücksichtnahme auf die Totalität der Seelenkräfte ist wichtiger, als was Mendelssohn sonst für die Einführung der neuen Bewußtseinsart geleistet hat.

In den Morgenstunden schon hat er ausdrücklich ein drittes Seelenvermögen neben Erkenntnis und Begehren eingeführt: „das Billigen, den Beifall, das Wohlgefallen der Seele". Und er bezieht dieses neue Seelenvermögen auf die Schönheit von Natur und Kunst, mithin zeichnet er es als das ästhetische Wohlgefallen der Seele aus. Damit aber empfängt die neue Bewußtseinsart wieder eine andere Richtung; von der auf die Totalität der Seelenkräfte wird sie zurückgelenkt auf die alten Affekte von Lust und Unlust. Denn das Wohlgefallen klingt doch unverkennbar an die Lust an in dem Wohl des Gefallens.

Dieser Anklang, dieser Mitklang sollte auch gar nicht vermieden werden. Nannte Mendelssohn doch auch vielfach Vergnügen, was er mehr nach der objektiven Seite gewendet hier Wohlgefallen und Billigung nennt. Das Vergnügen war in der Tat der Keim dieses neuen Gedankens. Freudigkeit sollte vor allem das ästhetische Bewußtsein sowohl der Natur wie der Kunst gegenüber charakterisieren. Und wenn Erkenntnis und sittlicher Wille unwillkürlich mit dem neuen Bewußtsein in Verbindung gehalten wurden, so war auch für sie diese Freudigkeit mitbestimmend. Hatte doch Plato selbst besonders im Hinblick auf die Erkenntnis reine Lüste anerkannt. So scheint es zunächst, daß man an Lust und Unlust keinen Anstand zu nehmen habe für das ästhetische Wohlgefallen. Dennoch aber bildet die Komplikation mit ihr die eigentliche Schwierigkeit im ästhetischen Problem.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erstlich wird so der Schein erregt, als ob die Lust das Hauptmoment im ästhetischen Bewußtsein zu bilden hätte. Und doch dürfte es nicht einmal für das reproduktive Genießen die Hauptsache und der Hauptfaktor sein, gar nicht aber für das Schaffen. Dennoch wird auch in unserer Zeit vielfach dieses Moment als fundamental festgehalten, wenngleich man damit vielleicht nur dem banausischen Pochen auf den Inhalt die technische Spitze bieten möchte. Immerhin bleibt damit die Unklarheit und die Schlüpfrigkeit bestehen, welche von jeher den Begriff der Lust umzogen hat.

Es ist vornehmlich jedoch das systematische Bedenken, welches gegen die Lust erhoben werden muß. Wenn sie geeignet sein soll, die neue Bewußtseinsart hinlänglich zu bestimmen, so würde sie nichts Neues bringen, und daher keine systematische Eigenart bezeichnen können. Denn jede Tätigkeit der Erkenntnis wird von Lust begleitet, und auch dem Willen kann es nicht gelingen, sich gänzlich von ihr abzulösen. Darauf beruhen ja die Schwierigkeiten für das Verständnis des reinen Willens.

Dennoch aber ist in Lust und Unlust ein Moment enthalten, dessen man nicht entbehren, auf das man nicht verzichten kann, wenn die neue Bewußtseinsart zur Entdeckung kommen soll. Wir wissen ja, daß wir sie als ein subjektives Verhalten zu ermitteln haben. Dieses innere Verhalten des Bewußtseins, abgelöst scheinbar von allem Inhalt — nur scheinbar kann diese Ablösung sein, nur in der Tendenz der Isolierung kann sie bestehen — muß es nicht, in Lust und Unlust eingebettet, aus ihnen heraus sich entfalten?

Trotz aller seiner prinzipiellen Abweisung von Lust und Unlust für den Willen hat K a n t sie dennoch für das neue ästhetische Bewußtsein daher aufnehmen müssen, wenngleich er sie als „L e b e n s g e f ü h l“ hier einbürgert. Auch das Lebensgefühl aber hat sinnliche Allgemeinheit; es entspricht daher noch gar nicht der Neuheit der ästhetischen Bewußtseinsart. Indessen ist es erstlich ein universelles Vermögen, weist also auf die Totalität der Seelenkräfte hin, dann aber hat es vor allem den Vorzug, daß es an und für sich von allem Inhalt entladen ist: daß es das subjektive

Verhalten daher zu bezeichnen besonders geeignet ist. Es soll jetzt der Gedanke auf das Absehen vom Inhalt gerichtet werden. Nur durch diese Abstraktion vom Inhalt kann die reine Erzeugungsweise des neuen ästhetischen Inhalts möglich werden.

Das innere Verhalten des Bewußtseins in sich selbst, das Verharren in sich, das sich Zurückziehen auf die eigene Tätigkeit, das Ruhen und Beruhen in dieser Tätigkeit, das sich Genügen in diesem eigenen Verhalten, ohne über sich selbst hinauszugehen und hinauszustreben, um außerhalb des Eigenen der in sich beruhenden Tätigkeit einen Gegenstand als Inhalt gewinnen zu wollen, sei es für die Erkenntnis, sei es für den Willen, diese Autarkie allein kann zurSelbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins, zur Entdeckung und zur Beglaubigung seiner Neuheit und Eigenart hinführen. Unter allen Modifikationen des Bewußtseins dürfte es keine andere geben, welche diese durchgreifende Unabhängigkeit von allem Inhalt so trotzig kenntlich macht, wie Lust und Unlust.

Auf allen Inhalt, auf den Inhalt aller Art sind sie bezogen. Dennoch aber von allem Inhalt derart unabhängig, daß kein Inhalt imstande ist, das Unsägliche zu bestimmen, das Lust und Unlust verkünden. Wenn zur Entdeckung der neuen Bewußtseinsart kein anderer Weg gegeben war, als den das innere subjektive Verhalten bezeichnet, so war es unumgänglich, daß auf dem Wege von Lust und Unlust allein dieses Ziel erstrebt werden konnte. Wenn dieser Weg sich später als ein Umweg, sogar als ein Schleichweg herausstellen sollte, so mußte er doch begangen werden. Es gab keinen unmittelbareren Zugang. Und trotz seiner Winkelzüge kann er von der systematischen Heerstraße selbst nicht gänzlich ausgeschaltet werden.

Lust und Unlust wurden, wie wir sahen, als A f f e k t e von der Erkenntnis und der Begierde unterschieden. Und der Affekt ist ja eigentlich ein universeller Ausdruck für das sinnliche Element der Erkenntnis sowohl, wie der Begierde. Es wurde aber durch den Affekt diejenige Charakteristik vorbereitet, welche das erwachende Problem der Ästhetik forderte. Lust und Unlust wurden jetzt dem Sammel-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

begriffe der Affekte entrückt: in ihnen erstand eine neue Art des Bewußtseins, und zwar als das ästhetische Bewußtsein; in ihnen erstand das neue Seelenvermögen des Gefühls. Als ästhetisches Bewußtsein ist die neue Bewußtseinsart des Gefühls entstanden.

Bei dieser Entstehung des Gefühls, als eines besondern Seelenvermögens — es ist ja heutzutage nicht mehr erforderlich, an diesem Ausdruck den Anstoß zu nehmen, der sich in Herbarts Polemik dagegen verdichtet hat — sind zwei Momente zu unterscheiden. 1. Lust und Unlust als Charakter und Inhalt des Gefühls. 2. Die Totalität der Seelenkräfte, gleichsam als die psychologische Natur und Betätigungsweise.

Beide Momente werden durch das Lebensgefühl vermittelt; denn dieses bedeutet sowohl Lust und Unlust, wie auch jene Totalität. Nun ist aber von diesen Bestimmungen aus noch ein weiter Weg bis zur Fassung des Gefühls, als einer systematischen Bewußtseinsart. Und diese allein begründet den eigentlichen, ernsthaften Unterschied vom Seelenvermögen.

Wie wir hier die Ästhetik nur aufzubauen suchen als eine systematische, durch das System der Philosophie bedingte, so werden wir auch das Gefühl nur als systematisches Gefühl zu bestimmen haben. Das will sagen: auf Grund der systematischen Methodik wird allein das Gefühl zu einer reinen Bestimmung kommen können. Auf dieser systematischen Methodik beruht der Begriff des reinen Gefühls, als des eigenartigen ästhetischen Bewußtseins.

Das reine Gefühl muß sonach im Unterschiede von den sonstigen Bedeutungen des Gefühls zur Untersuchung und zur Feststellung kommen. Aber hier erhebt sich wiederum eine große Schwierigkeit. Die geforderte Unterscheidung zwischen dem reinen Gefühl und sonstigem Gefühl muß nicht minder auch den Zusammenhang zur Beachtung und zur Klarheit bringen, der zwischen dem reinen ästhetischen Gefühle und den sonstigen Gefühlsmomenten bestehen dürfte. Wir werden zu erörtern haben, daß dieser Zusammen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hang nicht nur als eine allgemeine Möglichkeit zu denken ist, sondern daß er aus der Begriffsbestimmung des reinen Gefühls selbst folgt.

Es ist zwar eine Tatsache unseres Erlebens, daß Empfindungen und Affekte unser ästhetisches Bewußtsein anregen. Diese Anregungen und Erregungen aber sind, als mitwirkende Veranlassungen, methodisch zu unterscheiden von der Eigenart des reinen ästhetischen Gefühls. Die Begriffsbestimmung des letztern erfordert jedoch neben der Unterscheidung die Feststellung des Zusammenhangs des reinen Gefühls mit den Gefühlsaffekten.

Wiederum entsteht hier die Frage, ähnlich wie bei der Möglichkeit des neuen ästhetischen Bewußtseins: welcher Art kann dieses ästhetische Gefühl sein, wenn es ebensowenig, wie mit den Vorstufen der beiden ersten Bewußtseinsarten, auch nicht zusammenfallen darf mit den sinnlichen Gefühlen aller Art? Soll das gesuchte Gefühl etwa, als reines, ein geistiges Gefühl sein? In solchem Ausdruck könnte keine methodische Leistung erkennbar werden; denn das Geistige ist ja identisch mit Erkenntnis und Sittlichkeit. Mithin kann das reine Gefühl ebensowenig ein geistiges, wie ein sinnliches sein. Der systematische Gesichtspunkt macht sich gegen diese Ausflucht geltend.

Bevor wir zur systematischen Bestimmung des reinen Gefühls schreiten, werden wir daher einen allgemeinen Aufbau des gesamten Bewußtseins zu versuchen haben; denn dieses wird in allen seinen Richtungen Unterströmungen und mehr oder weniger direkte Mitwirkungen beim ästhetischen Bewußtsein vollziehen. Für die herrschende Auffassung der P s y c h o l o g i e wird dabei der Schein entstehen, als ob die systematische Methodik von ihr abhängig würde. Die Illusion ist aber nur die Wirkung der falschen Ansicht von einer Selbständigkeit der Psychologie, als Unabhängigkeit von den systematischen Disziplinen. Wenn man dagegen einsieht, daß die Psychologie vom Denken und Erkennen nichts wissen kann, es sei denn, daß sie durch die Logik darüber belehrt wird; daß sie von dem reinen Willen nichts wissen kann, es sei denn, daß sie durch die Ethik darüber belehrt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wird, dann wird man ebenso erwarten müssen, daß erst das reine Gefühl der Ästhetik der Psychologie Belehrung geben kann über das reine Gefühl. Schon die Ausdrücke des sinnlichen Gefühls und des geistigen Gefühls involvieren diese systematische Abhängigkeit.

Bevor wir nun aber an diesen Aufbau des reinen Gefühls herangehen, werde zuvörderst eine Auseinandersetzung mit Kant nicht umgangen.

8. Kants Grundbestimmungen.

Wir haben gesehen, daß er das Gefühl als Lebensgefühl und als Gefühl von Lust und Unlust bezeichnet. Aber wie Mendelssohn „alle Seelenkräfte", „die Vollkommenheit" derselben anruft, so bezeichnet auch Kant das neue Gefühl als „das ganze Vermögen der Vorstellungen". Die „Vorstellungen" enthalten die Gefahr einer Einschränkung des „ganzen Vermögens" in sich. Es entsteht die Besorgnis, daß nicht alle Seelenkräfte ins Spiel treten könnten. Dieses Bedenken ist begründet. Das ganze Vermögen wird von Kant in das Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Verstand gelegt. Was wird aber dabei aus dem Willen und seinem Gebiete des Sittlichen, das doch sicherlich ebenso das ästhetische Gefühl mitbilden muß, wie das Erkenntnisgebiet? Die Antwort auf diese Frage wird später zu erwägen sein.

Es ist sehr wohl verständlich, daß Kant bei der Entdeckung des ästhetischen A priori vorab auf die Festlegung des intellektuellen Fundaments bedacht sein mußte; aber für das Fundament selbst bedarf die intellektuelle Begründung der Ergänzung durch das Moment der Sittlichkeit. Und diese Ergänzung ist schon für die Bestimmung des reinen Gefühls unentbehrlich.

Kant bezeichnet das Gefühl als „die Empfindung der sich wechselseitig belebenden Einbildungskraft in ihrer Freiheit und des Verstandes in seiner Gesetzmäßigkeit". So treten nur Einbildungskraft und Verstand in ein wechselseitiges

Verhältnis. Und wir wissen bereits, daß die Einbildungskraft bei Kant ein eminenter Faktor innerhalb der Erkenntnistätigkeit ist. Dieses intellektuelle Verhältnis schränkt daher sogleich die Eigenart des Gefühls ein, welches unter der Hand zur „Beurteilung" wird, nämlich des Gegenstandes, nach der Zweckmäßigkeit seiner Vorstellung für die Beförderung des „freien Spiels" der Erkenntnisvermögen.

Es sind mithin drei Momente bei dieser Bestimmung in Wirksamkeit gekommen: 1. Das Gefühl. 2. Die Beurteilung einer Zweckmäßigkeit. 3. Diese Zweckmäßigkeit selbst, als freies Spiel der Erkenntnisvermögen. Alle diese Momente betreffen den Zusammenhang und die Unterscheidung von Erkenntnisbewußtsein und ästhetischem Bewußtsein. Die Unterscheidung ist wichtig und erfolgreich genug. Das ästhetische Urteil subsumiert nicht unter einen Begriff. Dennoch aber bleibt dieses neue Gefühl ein Urteil, eine Beurteilung der Zweckmäßigkeit.

Auch der Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit hat die wichtigsten Folgen. Sie wird erkannt als „die subjektive formale Bedingung eines Urteils überhaupt". Und diese Bedingung wird ausgeführt zum „Prinzip der allgemeinen Mitteilbarkeit". Aber so sehr und so prägnant dadurch das ästhetische Gefühl universalisiert wird, so wird es dadurch nur um so genauer und fester intellektuiert. Die ästhetische Zweckmäßigkeit wird so zu einer logischen, und zwar zur Voraussetzung alles Denkens überhaupt, sofern es die Mitteilung zum immanenten Zweck hat. Dennoch aber wurde hieraus die Konsequenz unaufhaltsam, die in der Loslösung des ästhetischen Urteils von der Subsumtion unter einen bestimmten Begriff begründet wurde. Die Subsumtion bei dieser Art von Urteil bezieht sich jetzt nicht auf einzelne Begriffe, sondern sie wird zum Problem gemacht zwischen den beiden Vermögen, die in Frage gekommen sind, zwischen Einbildungskraft und Verstand. Immer aber bleibt die Beurteilung für diese Subsumtion bestimmend; sie wird auf die Erwägung gerichtet: „sofern das erstere in seiner Freiheit mit dem letztern in seiner Gesetzmäßigkeit zusammenstimmt". Der Subsumtion wird damit

ein neuer Inhalt gegeben, und ebenso auch der Zweckmäßigkeit und dem freien Spiele.

So tritt ein viertes Moment für den Begriff des Gefühls ein: die Zusammenstimmung, als nähere Bestimmung der Zweckmäßigkeit.

Durch diese Zusammenstimmung aber wird das Gefühl von der intellektuellen Grundlage abgelenkt, und auf Lust und Unlust hin zur Ausweichung gebracht. Zweckmäßigkeit ist Sache der Beurteilung; Zusammenstimmung klingt an Lust und Unlust an. Damit resultiert auch erst das Spiel als freies Spiel. Diese Freiheit, wie diese Zusammenstimmung, resultiert in der Lust. Die Lust am Schönen ist weder eine Lust des Genusses, noch einer gesetzlichen Tätigkeit, auch nicht der voraufgehenden Kontemplation nach Ideen, sondern der bloßen Reflexion. Die Reflexion aber ist nur auf das Spiel der Vorstellungskräfte bezogen.

Der Satz lautet weiter: die Reflexion begleitet die Lust „durch ein Verfahren der Urteilskraft, welches sie auch zum Behuf der gemeinsten Erfahrung ausüben muß". Wie bei dem Prinzip der allgemeinen Mitteilbarkeit, ist Kant auch hier bemüht, die begleitende Reflexion als ein allgemeines Verfahren der Urteilskraft zu beleuchten; dennoch aber wird die Spezialisierung dabei nur um so prägnanter. Hier geht dieses Verfahren nur darauf aus, „die Angemessenheit der Vorstellung zur harmonischen . . Beschäftigung beider Erkenntnisvermögen . . wahrzunehmen, d. i. seinen Vorstellungszustand mit Lust zu empfinden". So wird die Lust selbst als das Verfahren der Urteilskraft bestimmt. Denn sie ist ja das Sympton der Zusammenstimmung, zu welcher die Zweckmäßigkeit sich präzisiert hat. Sie ist das Verfahren der Urteilskraft, jene Angemessenheit der Vorstellung zum harmonischen und deshalb freien Spiele der Erkenntnisvermögen zum Inhalt des Bewußtseins zu machen, diesen Inhalt zu erobern und in ihm eine neue Wurzelkraft des Bewußtseins festzugraben. Solche grundlegende Bedeutung hat die Zusammenstimmung.

Indessen die Zusammenstimmung hat ihr Widerspiel. Ihrer Zweckmäßigkeit gesellt sich eine Zweckwidrigkeit. So

gesellt sich hier zum Schönen das Erhabene. Aber diese Koordination ist nicht allein die formale Folge von der Zweckmäßigkeit und der Zusammenstimmung. Die Einschränkung auf die Erkenntnisvermögen kann nicht ohne Bedenken bleiben.

Schon die Unterscheidung der Lust des Gefühls von der „vernünftelnden Kontemplation nach Ideen" spielt hinüber auf das Gebiet des Sittlichen. So konnte es auch nicht ausbleiben, daß Kant nicht allein beim Erhabenen, sondern schon beim Schönen auf die Mitwirkung der sittlichen Erkenntnis Rücksicht nehmen mußte. „Nun sage ich: das Schöne ist das Symbol des Sittlichen, und nur in dieser Rücksicht gefällt es, mit einem Anspruch auf Jedermanns Beistimmung". Nur in der sittlichen Rücksicht also soll dem Schönen der Wert einer apriorischen Geltung zustehen? Damit aber würde ja das ästhetische A priori in das ethische A priori aufgehoben. Und nur „Symbol" soll das Schöne sein? Damit wird ihm ja aber der Eigenwert eines Inhalts entzogen, und somit der Eigenwert des ästhetischen Inhalts aufgehoben.

In diese verhängnisvolle Konsequenz wird Kant getrieben, indem er hinterher auf die Sittlichkeit diejenige Rücksicht zur Bestimmung des Schönen nehmen muß, die er bei der Grundlegung des Gefühls nicht genommen hatte. Das Schöne verschwindet, als eigener Gegenstand: es wird zum Symbol. Wovon auch immer, der Begriff des Symbols stellt einen Gegensatz auf zum Gegenstande in seinem Eigenwerte und seiner Selbständigkeit. Indessen das Sittliche forderte gewaltsam diesen Umsturz. Das Schöne wird zum Symbol des Sittlichen. „Das ist das Intelligible, worauf der Geschmack hinaussieht". Bedenkt man, daß das Intelligible bei Kant gleichbedeutend ist mit dem Ding an sich, so wird jetzt das Schöne herabgedrückt zur Erscheinung und das Sittliche wird ihr Ding an sich.

Oder bedenkt man ferner, daß das Ding an sich gleichbedeutend ist mit der Idee, so droht hiernach dem Schönen ein Doppelwert, ein Doppelsinn. An und für sich ist es ein Einzelgegenstand der Erkenntnis, der Erfahrung, erst vom

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sittlichen aus kann ihm der Wertbegriff der Idee zuwachsen. Wenngleich nun zwar die Idee mit dem Gegenstande und seiner Erkenntnis methodisch zusammenhängt, so wird dieser Zusammenhang gerade durch die Unterscheidung des Sittlichen vom Schönen durchbrochen. Das Schöne muß dahingegen ein vollwertiger Ausdruck seiner selbst sein.

Das Symbol wird in Kants Terminologie vom Schema unterschieden. Es bedeutet immer einen grundsätzlichen Mangel in der Anschauung und der Darstellung. Diese Insuffizienz wird aber unvermeidlich, da das Sittliche in der ästhetischen Darstellung zum Vorschein kommen muß, hier jedoch als ein fremdes Problem nachträglich hinzugezogen wird. Dieser Begriff des Symbols bleibt ein Verhängnis für die Ästhetik. Das Schöne muß vielmehr in selbständiger Darstellung der Inhalt des ästhetischen Problems werden.

Daß Kant die Unterscheidung von Schön und Erhaben angenommen hat, möchte auch hauptsächlich hierin seinen Grund haben. Erstlich zog die Zweckmäßigkeit die Zweckwidrigkeit nach sich, und die Zusammenstimmung den Widerspruch. Sodann aber wurde die Tragweite der Subjektivierung dadurch ausgedehnter. Es genügte nicht, das Werk des Genies von dem Einzelobjekt des Kunstwerks zu unterscheiden, und ebenso wenig die Subsumtion des ästhetischen Urteils von der unter einen bestimmten Begriff. Die Subjektivierung, welche für die Bestimmung des Gefühls sich als notwendig erwies, konnte erst durch das Erhabene zur erschöpfenden Ausführung kommen. Das Erhabene liegt überhaupt nicht im Objekt, sondern im Subjekt; daher auch nicht in der Natur, sondern allein im Menschen selbst.

Diese Verlegung des Erhabenen in den Menschen ist nur die Folge von der Rücksicht, zu welcher das Erhabene hinterher auf die Sittlichkeit nötigte. Indessen darf auch das Erhabene nicht anders in uns liegen als auch das Schöne, wenn anders beide Momente des ästhetischen Bewußtseins, des ästhetischen Gefühls sein sollen. So hat die Unterscheidung des Erhabenen vom Schönen, welche Kant rezipiert hat, zu einer Befestigung des Grundfehlers geführt, der in der

nachträglichen Verbindung liegt, welche zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen herzustellen er sich gezwungen sah.

Wir müssen jedoch die Einwände gegen Kants Formulierung des ästhetischen Gefühls noch von anderer Seite, unserer systematischen Erwägung gemäß, in Betracht ziehen.

1. Das Gefühl wird bestimmt unter Einschränkung auf die Erkenntniskräfte, bei Ausschluß des Willens. Durch das Symbol kommt das Sittliche hinterher zur Mitberücksichtigung. Wir haben gesehen, daß das Symbol keine Korrektur zu bilden vermag, daß es vielmehr sogar die Beziehung auf die unerläßliche intellektuelle Grundlage abschwächt.

2. Dadurch kommt aber das Sittliche nicht nur hinterher, sondern nebenher, wie zufällig und sekundär zur Nachwirkung. Die Systematik des ästhetischen Gefühls erfordert dagegen, daß es als mitwirkende Bewußtseinskraft im Spiel des ästhetischen Bewußtseins von Anfang an und von Grund aus, wie bis zu seiner Vollendung hin, in Kraft tritt und bleibt. Das Gleichgewicht des ästhetischen Bewußtseins wird dadurch erst herstellbar. Das Gleichgewicht hat ja seinen systematischen Schwerpunkt, in dem allein es beruht und besteht.

Durch diese Mitwirkung des Willens bei der Entstehung des ästhetischen Gefühls wird nicht etwa dem intellektuellen Moment sein angemessener Spielraum entzogen oder eingeschränkt; denn das Urteil der Zweckmäßigkeit vollzieht sich ja ebenso im Willen, wie im Denken der Erkenntnis. Vielmehr wird dem reinen Willen durch seine Ausschließung hier auch sein intellektueller Mitwert gefährdet; und dies rächt sich für die Konstruktion des ästhetischen Gefühls. Denn da Wille und Sittlichkeit dem ästhetischen Gebiete doch nun einmal nicht entrückt werden können, so tritt die Moral von außen her in das freie Spiel der Kräfte ein. Diese Gefahr bildet für die Kunst, wie für das ästhetische Problem der Symbolismus, der den Schwerpunkt in die traditionellen Formen und Gedanken der Sittlichkeit, insbesondere in ihrer religiösen Spezialisierung, für die Kunst und ihre Aufnahme verlegt. So erlangt das Sittliche, anstatt auf ein Maß

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seiner Mitwirkung eingeschränkt zu werden, allmählich die unumschränkte Oberherrschaft.

3. Die ausschließliche Heranziehung der intellektuellen Bedingungen tut nicht einmal der Erkenntnis der Natur in ihrer Gesetzlichkeit Genüge, insofern diese intellektuellen Bedingungen an der Zweckmäßigkeit in Vollzug treten. Die Zweckmäßigkeit ist zwar das richtige Erkenntnisprinzip für die hier gesuchte Gesetzlichkeit. Aber sie muß sich auch auf den Willen erstrecken; innerhalb der Erkenntnisvorgänge allein kann sie die Wirksamkeit des ästhetischen Gefühls nicht zur Folge haben. Die logische Zweckmäßigkeit ist zwar die Voraussetzung für die Erkenntnis der Natur in ihrer biologischen Morphologie. Aber diese Natur ist ja noch lange nicht die ästhetische Natur, die Natur als Kunst. Und auch für diese muß die intellektuelle Bedeutung der Zweckmäßigkeit in Kraft treten; auf diesen Zweck hin muß sie ihre Mitwirkung richten.

4. Die Zweckmäßigkeit der Erkenntnisbedingungen geht von der Rezeptivität des ästhetischen Gefühls aus; nicht von seiner Produktivität. Die Ästhetik soll zwar auch dieses zur Erklärung bringen, aber keineswegs von ihm ausgehen. Das Hauptproblem bildet das Kunstschaffen selbst, dessen Nacherzeugung erst das richtige Kunsterleben wird. Für den Künstler kann es nun aber nicht genügen, diese subjektive Zweckmäßigkeit der Harmonie seiner Erkenntniskräfte zu gewahren, und in ihr den Urquell seiner Produktivität zu erkennen. Mit dieser Zweckmäßigkeit in seinem intellektuellen Verhalten allein kann er nicht glauben, das Problem der Natur zu bewältigen, nicht einmal insofern sie in ihrer theoretischen Gesetzlichkeit, als Vorbedingung des Kunstschaffens, zu gelten hat. Dafür müssen vielmehr die positiven Erkenntnisbedingungen selbst in ihren methodischen Werten zu Erfüllung kommen; das Prinzip der Zweckmäßigkeit kann dieser Voraufgabe der Kunst nicht Genüge leisten. Daher kann auch diese subjektive Zweckmäßigkeit, als Gefühl, nicht produktiv werden; nicht zur Produktion befähigen. Und so wird damit auch die ästhetische Reproduktion nicht hinreichend erklärt und begründet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So läßt es sich verstehen, daß diesem Teleologismus des subjektiven Gefühls gegenüber der sogenannte Verismus auftritt, der in jenem den Idealismus der klassischen Ästhetik bekämpfen zu müssen glaubt. In seiner These liegt die Behauptung, daß durch jene subjektive Methodik, wenngleich sie auf die intellektuellen Tätigkeiten des Bewußtseins eingeschränkt wird, dennoch dem Gegenstande der Erkenntnis der Natur, als dem fundamentalsten Vorwurf der Kunst, nicht die sachgemäße Zurüstung geleistet wird.

In der Tat unterscheidet Kant ja das Ideal von der Normalidee. Und den Kanon des Polyklet setzt er herab gegen das Ideal. Also der Kanon, insofern er gleichsam der Inbegriff der Erkenntnisbedingungen ist, stellt nur eine Vorstufe dar, nur Vorbedingungen des Ästhetischen. Das Ideal erst bringt die Vollendung. Aber auf Grund welcher Zweckmäßigkeit? Entbehrt etwa die Normalidee überhaupt jener Zweckmäßigkeit der intellektuellen Kräfte?

Auch in der Natur unterscheidet Kant das Interesse an ihren Formen von dem intellektuellen Interesse, welches sie erweckt. Dieses intellektuelle Interesse müßte nun eigentlich in jener intellektuellen Zweckmäßigkeit zur Befriedigung kommen. Es findet sich aber in den Stellen in der Kritik der Urteilskraft, welche besonders durch Schillers Anknüpfung an sie bekannt geworden sind, die merkwürdige Konsequenz, daß dieses intellektuelle Interesse als dem moralischen verwandt bezeichnet wird. Also ist es nicht eigentlich ein intellektuelles. Und so wird auch hier die Moral hinterher herangezogen.

Wir sehen jetzt davon ab, daß durch diesen Rekurs des intellektuellen auf das moralische Interesse die Selbständigkeit des ästhetischen Gefühls immer mehr zurückgeschoben, und seine Begründung in der Zweckmäßigkeit der intellektuellen Kräfte in Frage gestellt, oder geradezu aufgegeben wird. Wir beachten jetzt nur die hier vorliegende Gefahr für die Erkenntnis der Natur, als unerläßliche Vorbedingung für alle Kunst. Sie wird herbeigeführt durch die Herabsetzung der Normalidee gegen das Ideal, während die Normalidee

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

als unerläßliche Vorbedingung des Ideals selbst in vollen Ehren gehalten werden müßte.

Kant steigert diese Geringschätzung der Normalidee in dem Urteil seiner Ironie: man hätte ebenso, wie den Doryphoros des Polyklet, auch die Kuh Myrons zum Kanon machen können. Das Ideal dagegen besteht im Ausdruck des Sittlichen. Wir gehen hier nicht darauf ein, daß die Kunst auch in der Darstellung der Kuh vielleicht nicht gänzlich dem Problem des Sittlichen entrückt sei, wie sie demselben nach der systematischen Grundforderung sich niemals entziehen kann. Vielleicht enthält auch das Tier Ahnungen des Sittlichen für die Kunst. Wir beachten an dieser Ironie nur die Verschärfung des Unterschiedes zwischen Normalidee und Ideal. So wird im Kanon der Kuh die Gesetzlichkeit der Natur vom Ideal ausgeschlossen, weil das Ideal allein Ausdruck desjenigen Inhalts sei, der doch bisher von der intellektuellen Zweckmäßigkeit gänzlich unberücksichtigt blieb. In dieser der systematischen Methodik nicht angemessenen Scheidung von Normalidee und Ideal rächt sich die Ausschaltung des Willens aus der Zweckmäßigkeit des ästhetischen Bewußtseins.

5. Dieses Ideal ist nicht das Ideal der Linie Winckelmanns. Das Ideal der Linie ist das Ideal der Natur; das Ideal für die methodische Erzeugung der Natur in der Linie, als Vorbedingung der ästhetischen Erzeugung der Natur im Kunstwerk. Daher darf das Ideal der Gesetzlichkeit der Natur nicht entfremdet, nicht ihr entgegengestellt werden, so daß es seine Höhe einem andern Begriffe allein zu verdanken hätte. Die Natur in ihrer reinen Gesetzlichkeit darf nicht jenem auf der Sittlichkeit gegründeten Ideal gegenüber zur Norm und zum Kanon erniedrigt werden. Der Kanon darf nicht der Sittlichkeit beraubt; das Ideal nicht der Natur entäußert werden.

Auch hier ist die Konsequenz von Kant nicht vermieden. Er spricht es aus, daß das Ideal „niemals rein ästhetisch sein könne". Damit ist jedoch der ganze Begriff des Ideals, mit dessen methodischer Begründung Winckelmann die Entstehung des ästhetischen Problems herbeigeführt hatte, für

die Ästhetik aufgegeben. Nur wenn das Ideal „rein ästhetisch" sein kann, nur unter dieser Bedingung kann es als reiner Inhalt des ästhetischen Bewußtseins zulässig sein. Als ein Mischbegriff wird es für die Reinheit des ästhetischen Gefühls unbrauchbar. Das Sittliche, welches aus der intellektuellen Bestimmung des Gefühls ausgeschlossen wurde, bringt jetzt in diesem lediglich im Sittlichen begründeten Ideal das ganze Problem ins Wanken. Die intellektuellen Bedingungen, auf die allein in der ursprünglichen Disposition Rücksicht genommen wurde, werden nun nachträglich in diesem sittlichen Idealbegriffe vernachlässigt und verleugnet. Und so entsteht der Verdacht gegen diesen Idealismus, als Symbolismus, gegen den sich der Verismus zur Wehr setzt.

6. Aber auch das Sittliche selbst wird durch das Ideal, als Ausdruck des Sittlichen, nicht hinlänglich als Vorbedingung anerkannt, noch als Inhalt bestimmt. Der Ausdruck wird ja später zum Symbol. Das Symbol aber ist kein sich in der Darstellung erschöpfender Ausdruck, sondern nur ein andeutender, auszudeutender. Der Ausdruck wird durch das Symbol sonach verengt und beschränkt. Damit aber wird das Sittliche verkürzt und verschränkt. Polyklet soll in seinem Kanon keinen Anteil an diesem Ausdruck haben; denn der Kanon ist nicht das Ideal. Aber das Ideal selbst ist ja nur Symbol, also nicht voller, adäquater Ausdruck. Wir haben die von Kant selbst gezogene Konsequenz schon beachtet, daß das Ideal „niemals rein ästhetisch sein könne". Damals schien dieser Ausspruch durch die nachträgliche Bevorzugung des Sittlichen vor der Erkenntnis begründet. Jetzt aber wird im Sittlichen selbst die Gefahr erkennbar. Der nur andeutende Ausdruck ist nicht Ausdruck. Die Kunst kann nur den Ausdruck als ihr reines Erzeugnis bezwecken.

Der Widerspruch im Begriffe des Ideals läßt sich auch in anderer Betrachtung erkennen. Die menschliche Gestalt soll nach Kant allein des Ideals fähig sein. Im Kanon des Polyklet ist ja aber die menschliche Gestalt zur Darstellung gekommen. Und doch soll der Kanon kein Ideal sein. So kann denn das Ideal nicht ein reines, aus-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schließliches Erzeugnis der Kunst sein. Womöglich hat erst der Beschauer das Ideal in das Kunstwerk hineinzulegen, also er selbst erst kraft seiner Sittlichkeit das Ideal zu erzeugen. Eine solche Konsequenz schimmert durch den Satz hindurch, daß das Ideal gar nicht rein ästhetisch sei. So wird im Ideal nicht allein die Erkenntnis der Natur, sondern nicht minder auch das Sittliche und sein Quell und Inhalt, der Mensch, in ein falsches Licht und auf eine schiefe Grundlinie gebracht.

An diesem Punkte scheint eine bekannte Einseitigkeit Winckelmanns Kant ungünstig beeinflußt zu haben. Winckelmann hatte das Charakteristische des Ausdrucks von der hohen Kunst ausgeschlossen. Ihm erzeugt die Linie nicht nur methodisch und erkenntnismäßig das Ideal, sondern in der Linie sieht er auch das Bild der Ruhe und den Zug der Hoheit. So wird die Linie ihm zugleich zum methodischen Element des Sittlichen; das Charakteristische aber entfernt sich von dem Grundmaß der Linie; sein Übermaß wird daher zu einem Mißgriff am Sittlichen.

Dieser Paradoxie wollte Kant vielleicht entgegenwirken, indem er durchaus und schlechthin das Ideal zum Ausdruck des Sittlichen machte. Aber wie der Verismus gegen die theoretischen Übergriffe und gegen die Zweckmäßigkeitsformel sich erhob, so wird der Impressionismus verständlich gegenüber diesem Symbolismus des Sittlichen. Das Sittliche selbst ist ein so schwieriges Problem, und alle seine Gestaltungen in Religion und Recht und Staat bilden allenthalben die gefährlichsten Fragezeichen der Kultur: wie sollte der Künstler da für seine Aufgaben und seine Gegenstände sich zurechtfinden können, wenn er von jenem so fragwürdigen Sittlichen immerfort Symbole schaffen soll. Solcher Zweideutigkeit gegenüber wird die Parole verständlich: l'art pour l'art.

7. Bedenken wir, daß mit allen diesen Bestimmungen Ein Problem zur Entfaltung kommen soll: die Eigenart des ästhetischen Bewußtseins, als Gefühl. Das Gefühl soll zwar nicht lediglich Lust und Unlust bleiben; denn es soll vielmehr das Spiel aller Erkenntnisvermögen werden. Sein Bestand

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wird ihm gegeben in dem teleologischen Urteil der Harmonie der Erkenntniskräfte. Die Harmonie ist das einzig Vitale dabei; sie ist der Rest, der von Lust und Unlust übrig geblieben ist. Die Harmonie vollzieht sich aber nur innerhalb des Intellektuellen, nicht zugleich am Willen. Daher verlautet dieses Gefühl mehr als Beifall, denn als Wohlgefallen. Seine intellektuelle Grundlage bleibt in ungeschwächter Nachwirkung.

Indessen genügt für das ästhetische Gefühl nicht einmal das bloße Wohlgefallen: woher sollen die Erschütterungen ableitbar werden, welche die Energie des ästhetischen Bewußtseins erfüllen? Und woraus sollen die Entzückungen quellen, in denen der ästhetische Jubel seine Triumphe begeht? Kann die teleologische Urteilslust der Zweckmäßigkeit als hinlänglicher Urquell gedacht werden für jene unbeschreibliche Mannigfaltigkeit der Erhebungen, welche das ästhetische Gefühl auszeichnet? Auch die Harmonie ist nicht ausreichend. Auch die Disharmonie kann das Fundament nicht breiter machen. Die Harmonie muß vielstimmiger werden, wenn sie das Gefühl als Eigenart des ästhetischen Bewußtseins soll bestimmen können.

8. Der Gegensatz von Harmonie und Disharmonie hat auch die Rezeption des Erhabenen neben dem Schönen begünstigt. Und alle die Momente, welche wir bisher bei der nachträglichen Heranziehung des Sittlichen beachtet haben, kommen ganz besonders nachdrücklich beim Erhabenen zur Geltung. Und hinwiederum soll das Erhabene, wie das Schöne, nur als Inhalt des ästhetischen Gefühls in Betracht kommen.

Hier macht sich nun aber die Qualifikation des Gefühls im Widerspiel von Lust und Unlust spürbar, und zwar nach der Seite der Unlust. Es muß die Frage entstehen, ob es ein methodisch richtiger Weg ist, der Unlust, der Disharmonie, ein solches Eigengewicht, einen solchen Ausschlag einzuräumen im ästhetischen Gefühle. Die Bestimmung kommt beim Erhabenen von dem intellektuellen Verhältnis her, das in ihm sich bildet. Darin liegt ein Erklärungsgrund, aber keine sachliche Rechtfertigung. Und wenn nun vollends

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

im Erhabenen nichtsdestoweniger das Sittliche mit seiner ganzen bisher verhaltenen Macht hereinbricht, und als Disharmonie zu seiner gewaltigen Wirkung kommt, so erhebt sich von hier aus wieder die Frage gegen das hier angewandte Prinzip der Zweckmäßigkeit, ob es in seinem Widerpart die Probe besteht für seine methodische Richtigkeit. Ist etwa das ästhetische Gefühl ebenso sehr bewährt durch die Zerrissenheit, die es über das menschliche Bewußtsein bringt, wie durch die Harmonie und die Ebenmäßigkeit und den friedlichen Einklang seines Verhaltens?

Und die Frage geht von der Zweckmäßigkeit hinüber nach der Unterscheidung und Trennung des Schönen und Erhabenen überhaupt: ob sie für die Entdeckung und Begründung des ästhetischen Gefühls angemessen und einwandfrei sei; ob die Relativität, welche dadurch gemäß derjenigen in Lust und Unlust, dem ästhetischen Gefühle überhaupt zuerteilt wird, als eine methodisch richtige Grundlage für die Inhalte des Gefühls und somit für den Begriff des Gefühls selbst sich bewähre. So führt die Begründung des Gefühls auf das Urteil der Zweckmäßigkeit auch zur Frage gegen die Unterscheidung von Schön und Erhaben.

9. Das Bedenken gegen die Zweckmäßigkeit verstärkt sich noch tiefer gegen seine Zulässigkeit. Wir haben die intellektuelle Zweideutigkeit, die in ihm steckt, schon mehrfach erwogen. Ein intellektuelles Urteil scheint doch immer jene teleologische Beurteilung zu bleiben. Sie soll das Gefühl vollziehen. Sie soll durchaus nicht Erkenntnis sein, noch solche erzeugen. Es sei zugegeben, daß in diesem Spiel der Zweckmäßigkeit das theoretische Bewußtsein sich in Gefühl verwandele.

Jetzt aber entsteht die neue schwere Frage: kann dieses Gefühl, welches sonach als das Geschöpf einer Verwandlung erkennbar wird, einer Verwandlung, welche das Bewußtsein nicht sowohl an seinen Inhalten, als vielmehr an seinen Tätigkeitsweisen selbst vollzieht, kann das Werk einer solchen Verwandlung gleichbedeutend sein mit der reinen Erzeugung, welche doch das ästhetische Gefühl, seiner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

systematischen Bestimmung gemäß, zu bedeuten hat? Lassen wir selbst den Unterschied zwischen dem Werk der Verwandlung und der Erzeugung fallen, so bleibt doch der Widerspruch zwischen der Verwandlung und der reinen Erzeugung bestehen.

Man könnte einwenden, die Verwandlung sei selbst vielleicht reine Erzeugung. Denn sie muß doch bewirkt werden, und vielleicht sei diese Erwirkung die reine Erzeugung. Indessen ist der Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit hiergegen ein Hemmnis. In der Beurteilung der Zweckmäßigkeit liegt die reine Erzeugung, sie ist der Faktor der Verwandlung. Somit ergibt sich erstlich die reine Erzeugung doch nur als ein intellektueller Akt. Aber dies sei nicht weiter urgiert. Dagegen ist eine andere Konsequenz jetzt zu erwägen.

Die teleologische Beurteilung, welche die Verwandlung ins Gefühl, mithin die Erzeugung des reinen Gefühls bewirken soll, macht notwendigerweise dieses zu einer N a c h w i r k u n g, zu einem Nachklang. Das dürfte unvermeidlich sein bei dem teleologischen Gesichtspunkt. Er bezieht bei günstigster Deutung das neue Gefühl auf das Spiel der Erkenntnisvermögen, und auf die sich dabei für das Bewußtsein einstellende Zweckmäßigkeit der Harmonie. Man mag diesem neuen Bewußtsein noch so sehr eine aktive Potenz zuerteilen, dennoch erscheint sie nur als eine Resultante jener sich kreuzenden Bewegungen. Die Harmonie erscheint als Resonanz. Diese Identität jedoch widerspricht der ästhetischen Bedeutung der Harmonie, und wenn sie noch so sehr ihrer lediglich physikalischen Bedeutung entsprechen möchte. So wird der neue Einwand vielleicht gerade durch dieses Gleichnis besonders deutlich.

Die Zweckmäßigkeit hebt den s c h ö p f e r i s c h e n Charakter der Aktivität, der für das neue Bewußtsein gefordert wird, nicht prägnant hervor. Die Aktivität allein genügt nicht; die Neuheit und Eigenart wird durch die schöpferische Aktivität bedingt. Diese aber ist nicht in der Zweckmäßigkeit gesichert. Daher wird sie, und die Verwandlung in ihr der reinen Erzeugung nicht gerecht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch hier können wir den Grund des Mangels darauf zurückführen, daß Kant, obwohl er die Kunst als die des Genies begreift, dennoch in der Begründung vorwiegend von der ästhetischen Rezeptivität ausgeht, und nicht von der schöpferischen Aktivität des Künstlers. Das ist der Schatten bei dem Licht der neuen Lehre, daß die Kunst die Kunst des Genies sei. Die systematische Bedingung der Methodik der reinen Erzeugung tritt daher zurück, während doch die neue Art des A priori zur Entdeckung kommen soll. Das Distanzgefühl von der Pedanterie, die das Wunder des Kunstwerks restlos erklären zu können meint, hat die Grenzen der reinen Erzeugung zu eng ziehen lassen. Freilich muß der Künstler selbst bei seiner Arbeit immer wieder auch prüfender Beschauer sein. Dennoch läßt sich aus dem Standort des Genießenden die volle Reinheit des Erzeugens nicht gewinnen.

Noch bei einer andern Unterscheidung von epochemachender Wichtigkeit ist ein Nachteil in dieser Hinsicht entstanden: bei der entscheidenden, lichtbringenden Charakteristik des ästhetischen A priori, als einer subjektiven Gesetzlichkeit. Es gibt kein objektives Gesetz des Geschmacks. Dieser grundlegende Gedanke ist daraus erwachsen. So erst konnte der die neue Bewußtseinsart suchende Gedanke auf das Gefühl hingelenkt werden. Aber diese den Boden der Ästhetik urbar machende Bestimmung setzt dennoch den methodischen Charakter dieses A priori in Gefahr. Diese Subjektivität mag allenfalls passend sein für ein teleologisches Harmoniegefühl: ist sie damit aber auch der methodischen Apriorität überhaupt gewachsen? Genügt auch nur die Apriorität des teleologischen Urteils für die Apriorität der geforderten neuen Bewußtseinsart? Das teleologische Urteil ist bekanntlich keine neue Bewußtseinsart, sondern es schließt sich dem Urteil der Erkenntnis an, und macht sich ihm zugehörig. Immerhin macht sich sogar in diesem Zusammenhange eine Unterscheidung in der Qualität des apriorischen Urteils erforderlich: die zwischen dem konstitutiven und dem regulativen Grundsatz. Hier jedoch soll es sich überhaupt nicht mehr um Er-

kenntnis, sondern um etwas ganz Neues handeln. Diese Neuheit beruht auf der Eigenart, welche allein durch eine der strengen Methodik gemäße reine Erzeugung möglich wird.

10. Hier sehen wir endlich auch den Nachteil wieder, der in der Bestimmung des Gefühls als Lust und Unlust liegt. Der ästhetische Genuß mag allenfalls auf diesem Wege erklärbar werden; die produktive Eigenart der künstlerischen Schöpfung kann dadurch nicht der methodischen Bedingung der reinen Erzeugung gemäß faßbar werden. Man müßte denn den Schwerpunkt in die Unlust verlegen wollen, die als Unruhe immerhin ein treibendes Moment in ihm sein könnte; ein treibendes, aber auch ein schöpferisches?

Die Lust dagegen kann doch wohl immer nur eine Nachwirkung sein. Oder höchstens könnte sie bei ihrer Verwachsenheit mit der Unlust ein Vorstadium des künstlerischen Bewußtseins bezeichnen, etwa wie Schiller eine musikalische Stimmung als seine Disposition zur poetischen Arbeit an sich erprobt haben wollte. Diese Disposition ist aber noch lange nicht mit der reinen Erzeugung gleichzusetzen, wenn selbst sie als Vorbedingung für jene allgemein gelten dürfte. Der Begriff der reinen Erzeugung muß der ganzen Strenge und Sicherheit der apriorischen Methodik gemäß zur Entdeckung und zur Bestimmung gebracht werden, Lust und Unlust, als Harmoniegefühl der Zweckmäßigkeit. sind dieser Genauigkeit nicht gewachsen. Der Begriff des reinen Gefühls muß die neue Art von Reinheit, als die neue Art eines schöpferischen Bewußtseins, zur Erzeugung bringen.

Die Strenge der Methodik ist begründet und wird erfüllbar durch die systematische Bedeutung dieser Methodik. Wie die Kunst eine Eigenart der Kultur darstellt, nicht eine Abart der Erkenntnis, noch auch der sittlichen Kultur, so muß auch eine wahrhafte Eigenart des ästhetischen Bewußtseins für sie gefordert werden; und nur in solcher Entdeckung kann die neue Art der reinen Erzeugung wirksam werden. Das Gefühl ist der Wegweiser in das neue Land. Aber weder Lust und Unlust, noch die Totalität der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erkenntnisvermögen, noch die teleologische Beurteilung des freien Spiels derselben sind sichere, vor jeder Irreführung geschützte Etappen auf dem Entdeckungswege in das neue Land. Wir müssen andere Schritte versuchen, um dahin zu gelangen; immer aber vom richtigen Wegweiser des Gefühls geleitet, wenngleich nicht schlechthin des Gefühls von Lust und Unlust, noch auch des Lebensgefühls. Welcher Art kann nun das neue Gefühl sein, als reines Gefühl, als reines ästhetisches Bewußtsein?

Nicht also das Gefühl allein darf uns der Wegweiser sein, sondern das reine Gefühl, das Gefühl der reinen Erzeugung des eigenen Inhalts, den die Kunst zum Problem der systematischen Philosophie macht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Drittes Kapitel.

Die Gesetzlichkeit des reinen Gefühls.

Wenn das Gefühl, als eine neue Art des Bewußtseins, geltend gemacht wird, so wird unverkennbar freilich damit der Zusammenhang mit Lust und Unlust festgehalten; und dies scheint einen unausgleichbaren Widerspruch zur Reinheit des Gefühls zu bilden.

1. Lust und Unlust.

Lust und Unlust dürfen daher nicht schlechthin gleichzusetzen sein mit dem Gefühl. Sie dürfen die Eigenart des Gefühls nicht bestimmen. Sie dürfen den Inhalt des reinen Gefühls nicht bilden.

1. Lust und Unlust sind in der Erkenntnis und im Willen enthalten. Jede Tätigkeit in allen Richtungen des Bewußtseins wird von Lust und Unlust begleitet. Sie wirken schon mit in den Bewegungen des Instinkts, im Geschlechtstrieb, und ebenso auch schon qualifiziert im Rhythmus der Arbeit. Sie könnten daher nur als universelle Faktoren des Bewußtseins auch für das ästhetische angesprochen werden.

Es ist aus dem Gesichtspunkte der Universalität auch zu beachten, daß diese von Lust und Unlust getriebenen Instinkte auch schon in den primitivsten Formen des ästhetischen Bewußtseins zur Mitwirkung kommen. In ihnen entsteht der Tanz, das Singen, die Musik überhaupt, wie andererseits auch die primitivste Plastik der menschlichen Körperformen und der menschlichen Gestalt, wie auch der tierischen überhaupt. Der Zusammenhang von Lust und Unlust mit dem ästhetischen Gefühle wird durch die Instinktbewegungen also nur noch inniger vermittelt. Aber

durch diesen innigern Zusammenhang wird die Reinheit des ästhetischen Gefühls noch mehr in Frage gestellt.

Auch beim Willen, nicht nur bei der Begierde, sind Lust und Unlust im Willensmomente des Affektes mitgegeben: in Heiterkeit und Traurigkeit, in Rührung und Aufregung und Empörung. Diese Affektmomente von Lust und Unlust können daher nicht Zeugen des ästhetischen Bewußtseins sein; sie können nicht seine Erzeuger sein, wenngleich unbestritten bleibt, daß sie im ästhetischen Bewußtsein mitwirken. Welcher Art diese Mitwirkung sei, das ist die Frage. Und diese Frage kann erst aus dem Begriffe des reinen Gefühls zur Lösung kommen. Sie kann aber nicht lösbar werden, wenn die Elemente, deren Art der Mitwirkung problematisch ist, anstatt als in dem Problem des reinen Gefühls enthalten, von vornherein als die unzweifelhaften Grundelemente des Gefühls betrachtet werden, auf denen seine Eigenart beruhe.

Auch für diese Frage muß die Orientierung der Grundfrage entnommen werden: in welchem Verhältnis stehen Lust und Unlust zur Reinheit des ästhetischen Bewußtseins? Ist ihre Wirksamkeit im ästhetischen Bewußtsein als reine Erzeugung bestimmbar? Sie dürfen nicht an sich selber Inhalt zu bedeuten haben. Als solcher könnten sie keine Eigenart feststellen. Ihr positiver Eigenwert ist abhängig zu machen von ihrem methodischen Werte: reiner Erzeugung dienstbar zu werden.

2. Lust und Unlust sind als Bestimmungen eines Inhalts schlechthin fallen zu lassen.

Sie bilden keinen begrifflichen Inhalt, keinen wissenschaftlich zu bestimmenden, daher auch keinen wissenschaftlich zu gebrauchenden Inhalt. Es könnte der Anschein entstehen, als ob die soeben angegebene Spezialisierung der Affekte, wie Heiterkeit und Traurigkeit, solchen Inhalt in Lust und Unlust zur Bestimmung brächten. Indessen sie ersetzen vielmehr nur den Mangel einer Inhaltsbestimmung in Lust und Unlust. Eine bestimmte Abgrenzung ist weder bei der Heiterkeit, noch bei der Traurigkeit durchzuführen; sie können daher den Mangel an Inhalt auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nicht eigentlich ersetzen; sie sind nur Versuche dazu. Und auch diese Versuche können nur das subjektive Verhalten des Bewußtseins beschreiben, nicht aber das Verhältnis zu einem Inhalt.

Sie sind daher, wie Lust und Unlust überhaupt, als Hemmnisse der Gesetzlichkeit, und insbesondere der ästhetischen, in Verdacht zu nehmen. Lust und Unlust gehören nun einmal dem Gebiete der elementaren Organempfindungen und der Gemeinempfindungen an. Sie stehen mindestens im Gegensatze zu der methodischen Reinheit. Aber für das ästhetische Bewußtsein enthalten sie noch eine besondere Gefahr in sich.

Sie scheinen nämlich die Ansicht zu bestätigen, daß das ästhetische Bewußtsein gar nicht als eine neue, eigene Art zu suchen sei, sondern daß es eine homogene Fortsetzung des allgemeinen Bewußtseins sei. Darin liegt freilich schon eine Zweideutigkeit. Das allgemeine Bewußtsein ist ja bisher schon zwiefach. Von welchem seiner beiden Teile soll nun die neue Art die gleichartige Fortsetzung sein, von der Erkenntnis oder vom Willen? Oder aber etwa von beiden? Dann muß aber die Gleichartigkeit aufhören, da doch die Ausgangslinien schon ungleichartig sind. Schon aus dieser Betrachtung allein ergibt sich als unausweichbare Folgerung, daß das ästhetische Bewußtsein von neuer eigener Art sein muß. Lust und Unlust aber lenken von dieser eigenen Spur ab.

Was für ihre Annahme spricht, die ihnen beiwohnende Urkraft, Impulsivität und Unmittelbarkeit, das hält nicht Stand vor der Bedingung der Reinheit. Und wenn wir die terminologische Bedingung an der Aufgabe der Kunst, nicht allein an der Schöpfung, sondern auch an der Gestaltung und Durchführung uns anschaulich machen: können Lust und Unlust als sachliche Mittel gelten, die Bestimmtheit und Deutlichkeit des Inhalts zu erzeugen, welche die Wahrzeichen der echten Kunst sind? Es ist nicht einmal nur die Deutlichkeit, welche die Unterscheidung von anderen Kunstwerken möglich macht, welche daher erst die Isolierung des Kunstwerks ermöglicht, so daß es eine selbständige Welt für sich zu bilden scheint, durch Lust und

Unlust herstellbar. Auch die Klarheit würde so unmöglich werden, die andere Bedingung zur Selbständigkeit des Kunstwerks. Sie beruht auf der Durchsichtigkeit aller Teile und Momente, die das Ganze, nach der Terminologie unserer Logik wäre zu sagen, die die Allheit des Kunstwerks bilden.

Diese Durchsichtigkeit kann nicht der Abklatsch von Lust und Unlust sein. Sie bedarf der Gliederung, und diese wieder kann nur in der reinen Erzeugung sich vollziehen. Lust und Unlust können die Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins nicht erzeugen, daher auch nicht den Inhalt eines solchen nach der Fülle seiner Qualitäten. Sie sind selbst kein Inhalt; wie sollten sie bei der Erzeugung eines solchen, auch nur vermittelnd, mitwirken können? Sie sind Ausdrücke für ein Etwas, das einen Gegensatz zum Inhalt bildet. Worauf beruht dies? Was ist dieses Etwas?

3. Lust und Unlust sind Ausdrücke für die Frage der Bewußtheit.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat Bewußtsein und Bewußtheit unterschieden. Und die Ethik des reinen Willens hat diese Unterscheidung weitergeführt. Die Bewußtheit ist das Rätsel, mit dessen Aufstellung die theoretische Kultur beginnt. Der Mythos ist noch im Wunder des Bewußtseins befangen. Daher beseelt und begeistet er die Bäume und die Flüsse, wie die Tiere. Mit dem Beginn der theoretischen Kultur wird das Wunder in ein Rätsel verwandelt. Der spekulierende Mensch, und er ist der denkende, gibt sich das Rätsel des Bewußtseins, vielmehr der Bewußtheit auf. Ihm genügt der Monismus nicht: überall ist Seele. Er stellt sich die Frage nach der Möglichkeit, nach der Begreiflichkeit dieser allgemeinen Seele.

Und indem er diese Frage sich stellt, macht er aus dem Wunder das Rätsel, aus dem Mythos die theoretiche Kultur — aus der Bewußtheit das Bewußtsein.

Das Wunder wird dadurch nicht erklärbar. Das Wunder ist überhaupt nicht erklärbar. Seine Annahme widerstreitet und widerspricht der Erklärung. Das Wunder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

will selbst Erklärung sein, weil die richtige Erklärung ihm nimmermehr als rechte einleuchtet. Das Rätsel dagegen setzt die Möglichkeit einer Erklärung, einer Auflösung voraus; und in dieser Selbstaufhebung des Rätsels allein erwartet es die Lösung. Dadurch ist dieses vom Wunder sich ablösende Bewußtsein genötigt, die Frage gänzlich von der Bewußtheit abzulenken: auf welchen Punkt hin aber kann sie sonst gerichtet werden?

Hier wird der Unterschied zwischen Bewußtheit und Bewußtsein einleuchtend: der Inhalt vollzieht ihn. Die Bewußtheit ist kein Inhalt; sie bezeichnet nur die Tatsache, daß es ein Bewußtsein gebe. Diese Tatsache bezeichnet aber noch nicht den Inhalt des Bewußtseins. Sie bezeichnet eben nur das unerklärbare Wunder. Wenn nun das Wunder zum Rätsel werden soll, so richtet sich die Frage auf den Inhalt des Bewußtseins. Sie macht sich los von dem Anstaunen der Tatsache, daß die Seele die Dinge der Wahrnehmung belebe; die Dinge der Wahrnehmung selbst treten als Problem hervor: und daß Bewußtsein in ihnen sich abspiele, diese Tatsache tritt dagegen zurück. Es ist mithin der Inhalt, der das Bewußtsein von der Bewußtheit unterscheidet.

Lust und Unlust mögen ein Gehalt des Bewußtseins sein, insofern sie eine Macht in ihm bilden und eine Energie, die bis zur Vernichtung sich steigern kann: darum aber sind sie noch nicht Inhalt. Der Inhalt entsteht erst durch die Dinge der Wahrnehmung, mithin durch die Projektion des Bewußtseins nach einer Außenwelt. Lust und Unlust bezeichnen immer nur ein Verharren des Bewußtseins in seiner eigenen Immanenz und Reflexibilität, die noch keineswegs ein Inneres zu erzeugen vermögen; geschweige denn ein Äußeres.

Lust und Unlust, wir werden es noch genauer zu zeigen haben, mögen eine Voraussetzung für die Inhaltsbildung des Bewußtseins sein; das Bewußtsein selbst ist dadurch bedingt, daß von jener Voraussetzung ein Inhalt sich ablöst. Die Bewußtheit besagt: ein Bewußtsein findet statt. Das Bewußtsein bedeutet: aus der Bewußtheit tritt ein Inhalt hervor. Ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

solcher Inhalt wird nicht durch Lust und Unlust erzeugt, die vielmehr nur das Stattfinden des Bewußtseins bezeichnen.

Daher können Lust und Unlust nicht dem reinen Gefühle gleichgesetzt werden. Die Reinheit fordert allgemein die Erzeugung eines Inhalts. Und das ästhetische Gefühl ist die Erzeugung des ästhetischen Inhalts. Lust und Unlust können nur in der verworrensten Illusion als ein Inhalt des ästhetischen Bewußtseins gelten. Was sie dabei mitzubedeuten haben, bleibe hier außer Betracht. Nur den eigentlichen, den reinen Inhalt können sie in ihm nicht erzeugen, und nicht zu bedeuten haben.

Die Meinung, daß sie ein integrierender ästhetischer Faktor wären, beruht schließlich auf der Meinung, daß im ästhetischen Verhalten, wie im Schaffen, im letzten Grunde doch alles nur auf die Naturgewalt der Kunst, auf die unbegreifliche Willkür und Macht des Genius ankomme. So wird Lust und Unlust zum Analogon des Wunders; die ästhetische Kultur erscheint als Mythos der Bewußtheit. Das Interesse am Inhalt tritt zurück gegen das Wunder, nicht sowohl in seiner Erzeugung, als vielmehr in der Tatsache seines Stattfindens.

4. Als Urlaute der Bewußtheit bilden Lust und Unlust Urelemente des Bewußtseins. Wir werden dies später genauer zu erörtern haben. Hier soll nur dem störenden Einwurf begegnet werden, als ob Lust und Unlust, weil sie des Inhaltswertes ermangeln, aus dem Inhalt des Bewußtseins auszutilgen wären. Diese Folgerung ist ein Irrtum. Lust und Unlust können negative Bedingungen werden, wie die Bewußtheit überhaupt eine solche für das positive Bewußtsein ist.

Wenn nun Lust und Unlust als Urelemente des Bewußtseins anerkannt bleiben, so werden sie als solche anerkannt für diejenige Art des Bewußtseins, welche nach der hergebrachten Terminologie das Gefühl bezeichnet; das Gemeingefühl, das Lebensgefühl. Das ist das Gefühl von Lust und Unlust. Ist dieses Lebensgefühl auch das Bewußtsein des ästhetischen Gefühls? Widerstreitet dies nicht dem Grundbegriffe der Reinheit? Möchte man die Urelemente des Bewußtseins, als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welche Lust und Unlust anerkannt seien, noch so sehr schon als Inhalt anerkennen, nimmermehr könnte dieser Inhalt doch als ein reiner gelten. Da aber nur der reine Inhalt das reine Gefühl bestimmen kann, so können Lust und Unlust nicht Inhaltsbestimmungen des ästhetischen Gefühls sein.

Es kann die Frage immer wieder auftauchen: wie kommt es, daß mit jeder Tätigkeit des Bewußtseins, mit der der Empfindung und der des Denkens, wie mit der der Begierde, Lust und Unlust wie verwachsen sind? Diese Frage wird uns später beschäftigen.

Hier darf uns nur die Gegenfrage angehen: wie kommt es, daß Lust und Unlust, obwohl sie im Intellekt und in der Begierde dem Menschen und dem Tiere gemeinsam sind, ein ästhetisches Bewußtsein, ein ästhetisches Gefühl dennoch nur im Menschen zur Entwickelung bringen. Die Antwort kann nur sein: das ästhetische Gefühl wird durch die Reinheit der Erzeugung bedingt. Und diese Reinheit der Erzeugung beschränkt sich keineswegs auf die intellektuelle Vorbedingung der Kunst. Die Technik der Kunst haben auch die Bienen; aber sie haben kein Kunstgefühl, obschon sie gewiß auch die Lust bei ihrer Technik haben werden. Die Reinheit erweist sich deutlich als die Ursache des ästhetischen Gefühls. Nicht die Lust also, obwohl Urbestandteil des Bewußtseins überhaupt, ist damit zugleich als das positiv bestimmende Grundelement des ästhetischen Gefühls erwiesen.

Immer deutlicher wird die sachliche Bedeutung in der Methodik der Reinheit. Und besonders lehrreich wird diese Bedeutung an dem Problem des Gefühls, das der Reinheit zu widerstehen scheint. Das ästhetische Gefühl bezeichnet einen neuen Kulturinhalt. Das Gefühl von Lust und Unlust dagegen bleibt stehen bei dem Wunder der Bewußtheit; denn es ist nur eine Qualifikation im Stattfinden des Bewußtseins, nicht eine Qualifikation in seinen Inhalten.

5. Indem Lust und Unlust als Bewußtheit erkannt werden, wird das Unbewußte als ästhetisches Fundament abgelehnt.

Wie es zugeht, daß ein ästhetisches Bewußtsein sich regen könne, das ist ebenso sehr eine unzulässige Frage der Be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wußtheit, wie die nach der Möglichkeit des Stattfindens des theoretischen oder des ethischen Bewußtseins. Auf dieses Stattfinden darf die ästhetische Gesetzlichkeit nicht gerichtet werden. Daher darf auch das Unbewußte nicht als Lösungsversuch eintreten. Die Bewußtheit wird als Macht gedacht, ebenso für die Helle des Bewußtseins, wie auch für seinen finstern dunklen Schoß. In letzterem Sinne entfaltet sich besonders gefährlich die Bewußtheit des Unbewußten. Und diese Gefahr wird besonders verhängnisvoll für die Ästhetik. Die finstere Seite des Bewußtseins ist das Böse, das wie eine dämonische Zaubermacht wirkt. Im Schicksal wird es zu einem schwierigen Problem für das Drama.

Noch schwieriger stellt sich dieses Dunkel des Unbewußtseins im Häßlichen dar. Ist es etwa schlechterdings ein Widerspruch zum Schönen, weil es, in Lust und Unlust wurzelnd, als eine selbständige Urform des Bewußtseins, als das Unbewußte gedeutet wird? Worin ist denn das Urbild des Häßlichen gegeben, in der Natur, oder in der Kunst? Als ein Unbewußtes gedacht, wird es in der Natur ursprünglich angenommen, und erst von der Natur aus in die Kunst hinübergetragen. Man sieht dabei nicht, daß man dem Häßlichen seine ästhetische Urbedeutung hinwegnimmt, wenn man sie aus der Natur herleitet. Man sieht nicht, daß das Häßliche auch für die Natur nur ein ästhetisches Kriterium ist.

Von dieser ausschließlich ästhetischen Bedeutung sieht man ab, oder aber man ist für sie in der Illusion des Unbewußten befangen, wenn man nur an die Macht denkt, welche das Häßliche für das Bewußtsein ausübt. Man unterscheidet nicht, aus welcher Art und Richtung des reinen Bewußtseins diese Macht ausgeübt wird. Man unterscheidet hierfür nicht das ästhetische Bewußtsein von dem sittlichen, weil man es nicht unterscheiden will von dem Erkenntnisbewußtsein. Das Häßliche erscheint im Zwerg. Der aber ist ein Dämon, also eine Macht, nicht lediglich des Bösen, sondern eine Naturgewalt. Und so wird er unversehens zum Giganten, zum Titanen. Mithin ist er an sich ein Gegenstand der Naturerkenntnis, nicht allein der sittlichen, im Kampfe der Götter.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So wirkt das Häßliche kraft der Macht des Unbewußten, die in ihm erblickt wird. Und diese Macht beruht auf der Urform der Bewußtheit, welche das Häßliche in Lust und Unlust erregt.

Es ist außer Zweifel, daß das Häßliche dem ästhetischen Problem zugehörig ist. In dieser Hinsicht steht es jetzt nicht zur Erwägung. In dieser Hinsicht gehört es zum Problem des ästhetischen Inhalts, und wird als eine Stufe im Prozeß dieses Inhalts nachzuweisen sein. Niemals aber darf es als ein selbständiger Inhalt zum Problem werden. Es kann immer nur Moment sein, immer nur eine Seite am ästhetischen Inhalt, immer nur ein Mittel für die Erzeugung desselben sein. Wo es als ein selbständiger, abgeschlossener ästhetischer Inhalt aufgestellt wird, da wird es eben als ein Gegenstand von Lust und Unlust, also nur als ein Gegenstand der Bewußtheit gedacht, nicht als eine Stufe in der Erzeugung des reinen ästhetischen Bewußtseins. Und nur im reinen Bewußtsein kann Inhalt des Bewußtseins erkannt werden. Der Gegenstand der Bewußtheit ist ein sich selbst widersprechender Begriff.

Es ist also auch der Gegensatz zum reinen Inhalt, der sich wiederum in dieser Fassung des Unbewußten am Problem des Häßlichen dartut. Und so bleibt es beim Gegensatz zum Inhalt, der überall in Lust und Unlust erkennbar wird, welche nicht als Grundelemente des reinen ästhetischen Gefühls gedacht werden dürfen.

2. Der Aufbau ästhetischen Bewußtseins.

Der Aufbau des ästhetischen Bewußtseins, auf Grund der systematischen Methodik, erweist sich schon gegenüber der Annahme des Unbewußten förderlich.

Der systematische Fehler Schellings, der schon hervorgehoben wurde, hat seinen Grund letztlich in jener Annahme. Darum soll die Philosophie wieder in die Poesie einmünden, weil sie aus ihr erflossen sei. Und die Poesie ist deshalb der Urquell der Erkenntnis, weil sie die Urkraft alles Bewußtseins

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sei. Sie ist dies aber deshalb, weil sie allem Bewußtsein gegenüber das Unbewußte ist. Alles eigentliche Bewußtsein, insbesondere das der Erkenntnis, ist abgeleitet und vermittelt. Die Kunst allein ist ursprünglich, daher bezeugt sie das Bewußtsein in seiner Grundgestalt, und zwar als das Unbewußte. Dieses Bewußtsein des Unbewußten aber nennen wir dagegen Bewußtheit.

Ist es nur der ästhetische Enthusiasmus in seinem Überschwange, wie er der Romantik eigen ist, der dem ästhetischen Bewußtsein diese fundamentale und elementare Bedeutung zuspricht? Sicherlich hat er allezeit dabei den Ausschlag gegeben; aber ein theoretischer Grund darf hierfür doch nicht verkannt werden. Er möchte darin liegen, daß im ästhetischen Bewußtsein alle anderen Arten des Bewußtseins zugleich in Wirksamkeit treten, keineswegs etwa nach einander in die Entwickelung eintreten; und daß sie in dieser gleichzeitigen Zusammenwirkung dennoch eine jede in ihrer Eigenart wirksam sind. Diese Simultaneität der Gesamtwirkung des Bewußtseins in der Kunst zeigt sich ebensowohl im Individuum des Künstlers, wie in der Geschichte der ästhetischen Kultur. Auf dieser Einheitlichkeit beruht der Schein des Elementaren, das der Kunst eigen sei.

Singen und Sprechen entstehen zusammen. Nach der einen Ansicht ist das Sprechen, nach der andern aber das Singen früher. Wir werden zu entwickeln haben, daß beide Tätigkeitsweisen zugleich entstehen können, weil sie innerlich zusammenhängen. Chronologisch läßt sich die Gleichzeitigkeit freilich nicht bestimmen, wohl aber als ein sachlicher Zusammenhang, als eine Zusammenwirkung.

Nicht anders steht es mit Schreiben und Zeichnen. Nur daß die Zeichnung als die primitive Form nachweisbar wird. Indessen beweist dies nicht etwa die Primitivität der ästhetischen Zeichnung; denn die ursprüngliche Zeichnung ist Mitteilung, mithin eine Art der Schrift. Wenn in den Fels gezeichnet wird, so soll der Stammesgenosse dadurch eine Mitteilung erfahren, ebenso wie das Singen nicht ausschließlich ästhetische Tat ist, sondern ebenfalls Mitteilung

oder Lockung, wie auch die Tiere in solcher Bedeutung das Singen pflegen, als einen Ersatz der Sprache.

Man nennt diese ursprünglichen Tätigkeitsweisen Ausdrucksbewegungen. Aber beide Teile dieses zusammengesetzten Wortes bedürfen der Erklärung. Der Ausdruck verlegt das Interesse nach Außen, in das Zeichen, welches hervorgebracht wird. Und mit dieser Äußerung scheint die Bewegung übereinzustimmen, welche auch nur auf die äußere Erscheinung und Betätigung bezogen wird.

Indessen liegt doch das eigentliche Problem in dem Innern, aus welchem die Bewegung und der Ausdruck hervorgehen. Dem Ausdruck entspricht doch nicht etwa der Eindruck, etwa nach dem alten Bilde die Wachstafel, sondern vielmehr der Urquell des Innern. Im Ausdruck wiederholt sich an der Tätigkeit des Bewußtseins die Korrelation von Innerem und Äußerem, und zwar genauer und richtiger als am Eindruck, der das Äußere voraussetzt, während der Ausdruck das Innere fordert. Mithin aber stammt der Ausdruck aus dem Innern, so daß er auch das Äußere dem Innern homogen zu machen vermag. Wir werden das Augenmerk darauf zu richten haben, daß auch der Bewegung diese Korrelation zwischen dem Innern und dem Äußern eigentümlich sei. Auch die Bewegung stammt aus dem Innern, und nur deshalb erzeugt sie den Ausdruck.

Der Fehler, den die Psychologie machen muß, sofern sie sich nicht von der systematischen Methodik leiten läßt, besteht darin, daß sie für die Entwicklung des Bewußtseins den Ausgang von der Empfindung nimmt. Damit nimmt sie ihn vom Äußern, anstatt vom Innern. Freilich ist auch ihr die Empfindung ein inneres Geschehen, aber das ist sie ihr nur als Reaktion auf einen Reiz von Außen. So ist das Außen vor dem Innen da.

In gleicher Weise wird auch die Bewegung hintangestellt gegen die Empfindung. Das Bewußtsein einer Bewegung wird immer nur gedacht als die Empfindung einer solchen. Die Empfindung einer Bewegung ist keine andere

Art der Empfindung, als die Empfindung überhaupt ist. Wie daher die Empfindung schon die Außenwelt voraussetzt, so setzt auch die Bewegung die materielle Bewegung voraus, von der sie als ein Abbild zur Empfindung kommt. Die Frage bleibt dabei ganz außer Betracht: wie entsteht die materielle Bewegung selbst? Logisch präzisiert; wie entsteht in der reinen Erkenntnis das Problem und der Begriff der Bewegung?

Von dieser methodischen Leitung aus kann erst in der Psychologie die Frage gestellt werden: wie entsteht die Empfindung der Bewegung? Wie kann das Äußere durch die Bewegung erzeugt werden? Diese Frage aber nach der Erzeugbarkeit des Äußern kann nicht anders zur Beantwortung kommen als durch die Bestimmung des Innern, auf Grund welcher in seiner reinen Erzeugung auch die des Äußern vollzogen wird. So gehören der Ausdruck und die Bewegung in der Tat zusammen, so daß nun auch der Terminus der Ausdrucksbewegung eine methodische Rechtfertigung erlangt.

Wir waren schon darauf aufmerksam geworden, daß mit der Entstehung des ästhetischen Problems die Einführung des Gefühls, als einer besondern psychischen Qualität, erfolgt ist. In seinen „Versuchen über die menschliche Natur" welche eine Art von physiologischer Psychologie sind, unterscheidet Nicolaus Tetens die Empfindnis von der Empfindung. Diese Empfindnis soll der Empfindung gegenüber das Gefühl auszeichnen. Man sieht, daß bei Tetens die Empfindung immer das Erste bleibt. Aus ihr wird die Empfindnis hergeleitet. Es ist dagegen eine wichtige Korrektur, daß Mendelssohn mit dem Terminus des Gefühls, als eines neuen Seelenvermögens, den Zusammenhang mit der Empfindung gänzlich aufhebt. Dadurch erst kann das Gefühl mehr als Neuheit, nämlich Selbständigkeit erlangen.

Wie der Zusammenhang zwischen Gefühl und Empfindung, der freilich bestehen muß, sonst herstellbar wird, das ist jetzt nicht zu fragen. Jetzt gilt es zu erwägen, daß dieser Zusammenhang die Selbständigkeit des Gefühls aufhebt, oder nicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

genügend zur Geltung bringt, wenn es als eine Modifikation der Empfindung bezeichnet wird.

Dies möchte auch der Mangel in der modernen Terminologie der betonten Empfindung sein. Auch dabei bleibt das Gefühl, welches als Betonung der Empfindung bezeichnet wird, ein Anhängsel der Empfindung. Der von Kant gebrauchte Ausdruck „Ton der Empfindung" gibt diesem Irrtum weniger Raum, da der Ton hier nach der ursprünglichen Bedeutung als Spannung gedacht, übrigens auch so bezeichnet wird, während die Betonung nur die musikalische Färbung bezeichnen will. Die Spannung dagegen kann, oder muß vielleicht sogar als voraufgehend gedacht werden, da sie sonst doch Abspannung wäre. Wenn das Gefühl aber, als Spannung, der Empfindung voraufgeht, so wird damit der Gedanke nahegelegt, daß sie selbst etwa auch bei der Erzeugung der Empfindung mitzuwirken haben möchte, und daß sie in diesem bedeutungsvollen Sinne als ein Merkmal der Empfindung geltend zu machen sei.

Wenn das Gefühl, als ein ursprünglicher Faktor des Bewußtseins, für die reine Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins ergründet werden soll, so muß jeder Schein und jede dahin gehende Bestimmung beseitigt werden, als ob das Gefühl nur eine Resultante wäre. Es nützt aber hierfür nichts, sich etwa auf Lust und Unlust zu berufen, als auf eine vermeintliche Urquelle alles Inhalts und daher alles Bewußtseins. Wir haben erkannt, daß dadurch nur das Unbewußte zum Grunde des Bewußtseins gesetzt würde, also nur die Bewußtheit an Stelle des Bewußtseins. Aus der systematischen Methodik heraus allein kann auch diese Erörterung geleitet werden, sofern sie als eine systematische gedacht wird. Und es ist keine geringe Probe für diese Methodik, wenn der methodische Grundbegriff der reinen Logik bei diesem systematischen Problem der Ästhetik zu einer entscheidenden Anwendung kommt. So wird es deutlich, daß dieses Problem gar nicht in erster Instanz der Psychologie angehört, sondern daß das Problem des Gefühls, an dem ästhetischen Gefühl erwachsen, von der systematischen Ästhetik entdeckt, und der Psychologie überliefert wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wir haben schon erwogen, daß im ästhetischen Bewußtsein der gesamte Apparat des Bewußtseins von Anfang an in Mitwirkung tritt. Diesen universellen Charakter des Kunstbewußtseins legt in lehrreicher Bedeutsamkeit die neuere Kunstgeschichte dar, wie sie sich bewußter Weise zur Kunstwissenschaft entwickelt.

Aus den Körperformen des Menschen, aus seinen elementaren Bewegungsformen und Bewegungsrichtungen, auf Grund dieser aber aus seinem gesamten psychischen Leben und Tun sucht die neuere Kunstwissenschaft die Kunst aus ihren Grundformen abzuleiten; aus denjenigen Grundformen, welche dies ebensosehr sachlich, wie historisch sind. So die Symmetrie, die Proportionalität und der Rhythmus. So auch die Dimensionen des Raumes. Aber auch auf die Denkformen wird dabei Bedacht genommen. auf die der Mehrheit, und ebenso auch auf den Begriff der Zeit. Auch auf den Willen wird Rücksicht genommen für die Erzeugung der Raumgestaltung, damit aber auch auf die Richtungen der Bewegung.

Wir sehen sonach, daß die neuere Kunstwissenschaft auf die Grundform der Bewegung zurückgeht; das will aber sagen: auf die Bewegung, als die Grundtätigkeit des Bewußtseins. Die Fruchtbarkeit dieses methodischen Ansatzes erhellt schon aus der Analogie der Physik. Die Physik ist nicht nur darum die Lehre von der Bewegung, weil alle Körper der Physik Formen der Bewegung sind, sondern vielmehr darum, weil sie alle Erzeugung der Bewegungsformen aus dem reinen Begriffe der Bewegung vollzieht. Diesen großen methodischen Sinn hat ihre moderne Entstehung in der Dynamik Galileis, im Unterschiede von der antiken Statik. Wie die Bewegung das Grundproblem der Naturwissenschaft ist, so darf von ihr auch erwartet werden, daß sie sich auch an den systematischen Problemen des Bewußtseins

in ihrer Methodik bewähren werde, so weit diese Methodik die systematische Anwendung zuläßt.

Nun entsteht freilich insofern hier eine Schwierigkeit, als zwei Gesichtspunkte für die Konstituierung des ästhetischen Bewußtseins sich aufzustellen scheinen: der der Bewegung, daneben aber der des Gefühls. Und es entsteht die große Frage, ob sie beide sich vereinigen lassen; genauer, ob das Gefühl derselben Methodik zugänglich wird, welche an der Bewegung sich bewährt. Denn daran darf nicht gerüttelt werden, daß die Eigenart des ästhetischen Bewußtseins als Gefühl zur Erweisung kommen muß. Welche andere Art könnte sich ausdenken lassen, da Erkenntnis und Wille besetzt sind? An der Hand der Kunstgeschichte ist die Ästhetik erwachsen: und als Gefühl ist sie erstanden. Wir sind demnach auf den Versuch hingewiesen, das Gefühl mit der Bewegung zu vereinbaren; das Element der reinen Erzeugung, welches der Bewegung einwohnt, in analoger Weise auch für das Gefühl zu entdecken, und zur methodischen Bestimmung zu bringen.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat sich auf dem Prinzip des Ursprungs aufgebaut. Alle Urteilsarten, alle Kategorien haben sich als Abwandelungen jenes Urmotivs aufzeigen lassen. Auch die Bewegung ist aus solchen Variationen des Ursprungs herleitbar und bestimmbar geworden. Der methodische Leitgedanke ist dabei: die Bewegung muß reine Erzeugung sein; mithin darf sie nicht Nachahmung sein, nicht Nachbildung, die nicht Erzeugung wäre. Diese Grundbestimmung ist wie für die Kunst geschaffen. Wenn sie Bewegung, Ausdrucksbewegung ist, so darf diese nicht Nachahmung sein. Der Ursprung, als Leitbegriff für die Methodik einer jeden systematischen Bewußtseinsart, muß auch für die Bewegung gelten; nicht minder für die Kunstbewegung, wie für die der Physik.

So enthüllt sich der schwere methodische Fehler in der alten Ansicht von der Nachahmung, die nicht aussterben zu können scheint. Nicht einmal die physikalische Be-

wegung darf als Nachahmung der Empfindung der Bewegung gedacht werden; nicht so ist sie zur wissenschaftlichen Erkenntnis gekommen: geschweige daß die spontane Bewegung des Künstlers als Nachahmung auch nur Problem werden könnte.

Und wenn anders nun die Bewegung der Kunst zugleich reines Gefühl sein muß, so muß diese Reinheit auch für das Gefühl allen Nachklang beseitigen, als ob darin die Eigenart des Gefühls bestimmbar werden könnte. Der Ursprung muß auch zum Leitbegriff für das ästhetische Gefühl gemacht werden. Und es bleibt zu beachten, daß das ästhetische Bewußtsein in der Gesamtheit des Bewußtseins zur Entwicklung, schon zur ersten Entstehung kommt.

Der systematischen Methodik wegen sei hier der Mangel in einem historischen Moment hervorgehoben, welches sonst einen wichtigen Erfolg bedeutet. Seit der Publikation des Reisejournals wissen wir, daß Herder die Kunst der Plastik aus dem Getast hergeleitet hat. Und schon im Sinne der neuern Kunstwissenschaft erläutert er die Entstehung und Entwicklung der plastischen Kunst an dem Zusammenhange, in dem sie mit der Entwicklung des Bewußtseins überhaupt steht. So macht er, nach dem Vorgange des Anaxagoras und des Aristoteles, das Getast zur Grundbedingung der Empfindung. Wie die moderne Entwicklungslehre der Sinnesorgane es dartut, sieht er daher das Auge als antizipierendes Tastorgan an. Und dieser universellen Natur des Tastsinnes gemäß wird die Plastik zum Urelement der bildenden Kunst.

So lichtvoll dieser alte und durch die neuere Forschung neu bestätigte Gedanke nun auch im allgemeinen und für die Kunst selbst ist, so bedarf er doch der ergänzenden Bestimmung, um methodischen Irrtum fernzuhalten. Ohne solche Einschränkung würde die Kunst zur Nachahmung werden müssen, wenn sie schlechthin eine Ausbildung des Tastsinns wäre. Das Getast hat notwendigerweise die Tastflächen des Objekts zu seiner Voraussetzung; mithin das Objekt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

selbst. Und wenngleich die Tiefe jener Ansicht darin besteht, daß das Objekt vermittels der Tastflächen erst zur Entdeckung, erst zur Ertastung kommen soll, so kann diese Ertastung doch nimmermehr Erzeugung sein.

Der Weg der Erzeugung wird dabei verfolgt, aber er wird nicht gefunden. Die Einstellung auf ihn ist nicht erlangt worden. Die Empfindung, die Tastempfindung wird als Ziel gesetzt, mithin wird sie auch als das Erste gedacht, von dem die Kunsttätigkeit, wie alle Bewußtseinstätigkeit, auszugehen habe. Es ist also in dem Ausgehen von der Empfindung der allgemeine Fehler auch hier zu erkennen. Und er wiederholt sich an der Bewegung, als welche die Tastempfindung richtig erkannt wird. Damit aber wird nicht geholfen, daß die Empfindung als Bewegung erkannt wird; denn dabei bleibt die Gefahr bestehen, daß die Bewegung als Empfindung gedacht wird. Damit wird sie aber als Nachahmung für die Kunst festgehalten, wie für das Bewußtsein überhaupt als Nachempfindung.

Aus allen diesen Erwägungen ergibt es sich, daß wir den Leitbegriff des Ursprungs ebenso auf die Erzeugung der Bewegung, wie auf die des Gefühls anzuwenden haben. Das ästhetische Gefühl hat sich aber in seiner Eigenart zugleich als Gesamtwirkung der beiden ersten Bewußtseinsarten herausgestellt. Daraus ergibt sich ferner, daß der Leitbegriff des Ursprungs die gesamte Methodik bei dem systematischen Aufbau des Bewußtseins zu durchdringen hat.

Demgemäß haben wir bereits in der Ethik des reinen Willens diesen Aufbau versucht, auch dort schon mit Rücksicht zwar nicht auf das ästhetische Gefühl, aber auf das Gefühl von Lust und Unlust. Und wir konnten uns dort auf die „Notwendigen Vorbegriffe" von Johannes Müller berufen. Sie bestehen in dem Grundgedanken, daß man das Bewußtsein nicht lediglich als Reaktion der Reize bestimmen darf; daß vielmehr die Disposition zu solcher Reaktion als Urbestand des Bewußtseins angenommen werden muß. Die Reize dürfen mithin nicht das Erste bleiben; in ihnen stecken die Gegenstände.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die man nicht von vornherein als gegeben annehmen darf. Die Disposition innerhalb des Nervensystems für die Aufnahme von Reizen muß als „Vorbegriff" zugrunde gelegt werden, damit diese nicht als äußere Ursachen das Erste bleiben, sondern gleichsam nur eine Fortsetzung bilden. So wird das Prinzip des Ursprungs bei diesem Begründer der neuern Physiologie wirksam gemacht.

Wenn nun aber Johannes Müller für die spezifischen Sinnesempfindungen in den Sinnesnerven die Disposition annimt, wie das Eigenlicht im Sehnerv, so dürfen wir über das spezifische Sinnesgebiet hinaus diese Disposition zugrunde legen. Und die Bewegung selbst eignet sich zu dieser Grundlegung. Die Tätigkeit, welche das Leben bedingt, die Athmung, ist Bewegung. Sie wird schon im Embryo anerkannt. Sie ist nicht allein die Urtätigkeit der Sinnlichkeit, welche die Tastempfindung bildet; denn zu dieser wird auch die Druckempfindung und die Temperaturempfindung gerechnet. Mit der letztern aber ist nicht nur ein Zentrum der Lebenstätigkeit, wie es die Atmung bildet, gewonnen, sondern zugleich ein Zentrum für das Bewußtsein. Das Bewußtsein, sofern es nicht lediglich als Stattfinden gedacht werden darf, ist immer durch einen Zusammenhang mit der Umwelt bedingt. Nur in diesem Zusammenhange mit der umgebenden Natur vollzieht sich die eigene Natur des Bewußtseins, wie vermittelst des Stoffwechsels dadurch auch die Einheit des Individuums.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Viertes Kapitel.

Der Aufbau des Bewußtseins.

Wenn wir demnach mit der Temperatur den Aufbau des Bewußtseins beginnen, so zielen wir dabei schon auf die beiden Arten des Inhalts ab, auf die das Bewußtsein sich erstreckt: auf die Natur und auf das Ich. Wir müssen nun aber an der Temperatur den kritischen Anfang ansetzen. Die Temperaturempfindung setzt den Reiz voraus, auf den sie die Antwort ist. Es muss daher ein Ursprung des Bewußtseins für diese Empfindung vorausgesetzt werden. Die „notwendigen Vorbegriffe" enthalten diese Weisung für das Nervensystem. Dieses hat eine eigene Temperatur in seiner vitalen Tätigkeit des Stoffwechsels. Analog derselben ist mithin auch ein Ursprung im Bewußtsein der Temperatur anzunehmen.

Wie ist dieser Ursprung zu bezeichnen, da die Empfindung ausgeschlossen ist? Die Frage wird nicht im Sinne der Bewußtheit gestellt, sondern in der Richtung auf die Erzeugung des Bewußtseins. Bewußtsein setzt freilich den Inhalt voraus. Aber der Ursprung des Bewußtseins darf nicht selbst schon Inhalt sein, sondern auch nur Ursprung des Inhalts. Gehalt mag ihm beiwohnen, daher etwa auch Lust und Unlust, aber Gehalt ist nicht Inhalt. Der Gehalt besteht in dem Gehaben des Bewußtseins als Stattfinden, als Verharren in sich selbst, in der Bewegung, in welcher dieses Gehaben, dieses Stattfinden besteht. Der Urtätigkeit des Nervensystems selbst soll diese Urtätigkeit im Bewußtsein analog sein. Und dazu eignet sich die Temperatur besonders; denn sie bezieht sich unmittelbar auf den Zusammenhang mit der umgebenden Natur. In diesem latenten Zusammenhange ist daher auch die

Urform des Inhalts in der Urform des Bewußtseins anzusprechen.

Und die ganze Doppelheit des Inhalts kommt hier sogleich zum Vorschein. Wie die Umwelt vorausgesetzt wird, so wird die eigene Welt des Innern durch das Bewußtsein der Temperatur zugrunde gelegt. Es ist nicht zunächst der Inhalt des Äußern, der hiermit gesetzt wird, sondern vielmehr ausdrücklich zunächst das Innere selbst. Daher kommen auch Lust und Unlust hier schon zur Anlage, wenngleich auch nur in der Urform der Regung. Wie soll man nun diese Urform benennen?

1. Das Fühlen.

Schon in unseren ersten Arbeiten zur Psychologie, in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, haben wir den Terminus gewählt, den wir fortan beibehalten, und auch in der Ethik des reinen Willens begründet haben. Wir nennen diese Urform des Bewußtseins Fühlen.

Das Fühlen ist die Disposition des Bewußtseins, als solches, die zum Inhalt, wie die zum Innern. Der Inhalt selbst darf im Fühlen noch nicht vollzogen, sondern nur angelegt sein, wie etwa in Lust und Unlust, die nur hinsichtlich des Innern die Richtung auf den Inhalt bezeichnen. Da nun aber dieser Ursprung an der Temperatur angenommen wird, so ist das Fühlen das Fühlen der Temperatur, Die Temperatur aber ist eine Urform in der Bewegung des Nervensystems und des Organismus. So ist also das Fühlen der Temperatur die Urform des Bewußtseins, als Bewegung. Die Bewegung wird im Fühlen der Temperatur zur Urform des Bewußtseins.

Damit ist zuvörderst das Vorurteil zurückgeschlagen, daß nur die Empfindung das Erste des Bewußtseins sein könne, und daß, wenn Empfindung Bewegung sei, auch die Bewegung nur als Empfindung das Erste sein könne. Die Bewegung ist Fühlen. Das ist das Erste. Und damit wird auch für das Innere, sowie weiterhin für das Kunstgefühl sogleich ein anderer Ausgang eingeführt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wenn die Kunst nur auf Empfindung beruhte, so müßte sie Nachahmung sein, und sie wäre dann nur, wie Croce die Formulierung nicht scheut: „Ausdruck des Eindrucks". Sofern wir sie dagegen als Gefühl suchen, suchen wir sie zuvörderst als Ausdruck, als Entfaltung, als Enthüllung und Gestaltung des Innern. In diese Tragweite hinaus trifft die Urform des Fühlens bereits Vorsorge. Nicht Empfindung, sondern Fühlen ist das Erste. Und alle Entwicklung, nach allen Seiten des Bewußtseins hin, muß in dieser Urform die Anlage haben.

Wiederum bemerken wir, wie das Fühlen der Temperatur auch die Bewegung als Urform des Bewußtseins ansetzt. Und wie die reine Bewegung für die Physik reine Erzeugung ist, in analoger Weise bestimmt sie sich auch im Fühlen. Dieses ist freilich an und für sich ein bloßes Gehaben, aber dieses Gehaben entspricht ja den Eigenbewegungen des Nervensystems: mithin muß es ein Analogon zu diesen Bewegungen in sich selbst auch bedeuten.

Im Fühlen arbeitet sich der bloße Gehalt des Gehabens zu der Urform des Inhalts empor.

Es bildet sich hier eine Analogie zur reinen Erzeugung. Was ist diese erste Form des Inhalts, die sich aus dem Fühlen an den Tag ringt? Das ist eben die Bewegung. In ihr schafft sich das Fühlen seinen ersten Inhalt, die bloße Anlage zum Inhalt. In ihr entwickelt sich, vollzieht sich das Fühlen als Bewußtsein. Der Doppelsinn des Inhalts, das Äußere und das Innere, stellt sich in aller Deutlichkeit sogleich an der Bewegung dar. Sie schafft das Äußere, und sie schafft auch das Innere. Sie ist die Urform des Äußern, und ebenso auch die Urform des Innern.

So erzeugt das Fühlen das Bewußtsein, als Bewegung. So erzeugt das Fühlen auch die Bewegung, als Bewußtsein. Und der zweite Satz ist besonders für die Ästhetik ebenso grundlegend, wie der erste dies für die Logik ist. Wenn alle Kunsttätigkeit in Bewegungen sich vollziehen muß, so sind diese an sich Betätigungen des Bewußtseins. Bewegung waltet in allen Lebensgrundlagen des Bewußtseins, wie in der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Atmung, so im Wachstum. Die Bewegung qualifiziert sich zur automatischen, zur Triebbewegung, zur Reflexbewegung, und sie geht endlich in die Willenshandlung ein.

Wir kennen schon von der Ethik des reinen Willens her die Frage: Wie kann diese Bewegung erzeugbar werden? Sie wird nicht gestellt im Sinne der Bewußtheit, sondern für die reine Erzeugung des Bewußtseins. Wie kann diese Bewegung als reine Erzeugung gedacht werden? Es genügt daher hierfür die Antwort nicht: sie rührt vom motorischen Zentrum her. Damit wird die Frage nur zurückgeschoben. Was nützt die Unterscheidung zwischen dem sensibeln und dem motorischen Zentrum, wenngleich sie anatomisch begründet sein mag; sofern sie auf den Ursprung der Bewegung gerichtet wird?

Beim sensibeln Zentrum beruhigt man sich doch nicht schlechthin für die Entstehung des Bewußtseins, sofern man nicht den Materialismus schlechthin annimmt, bei dem Begriffe des Zentrums, sondern man betrachtet dies nur als die negative, materielle Vorbedingung. Aber nun erst beginnt das Ressort des Bewußtseins, zu dem das sensible Zentrum nur hinzuleiten hat. Ebenso darf auch das motorische Zentrum nichts mehr zu bedeuten haben als diese Vorbedingung für die Aufnahme der Anregung zur Bewegung. Die Innervation kann nicht als die erste Anregung gelten; sonst müsste die Aufnahme der Reizbewegung im sensibeln Zentrum als die letzte gelten. Mithin kann das motorische Zentrum nicht den Ursprung des Bewußtseins der Bewegung zu vertreten haben. Als Bewußtsein kann die Bewegung ihren Ursprung nur im Bewußtsein selbst haben. Nur vom Bewußtsein aus kann die Bewegung auf das motorische Zentrum übergeleitet werden.

So bewährt sich am Fühlen der Temperatur die Bewegung als Urform des Bewußtseins. Die Bewegung wird an ihr als Erzeugung der Bewegung bestätigt. Und an der Erzeugung der Bewegung bewährt sich die Erzeugung des Bewußtseins im Fühlen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bewußtsein ist Bewußtsein des Inhalts. Bewegung, als Bewußtsein erkannt, läßt die Bewegung als ersten Inhalt des Bewußtseins erscheinen, als Erzeugung des Inhalts; denn Bewußtsein ist Erzeugung des Inhalts. Bewegung ist der erste Inhalt, weil er der reine Inhalt ist; der keinen Inhalt zur eigenen Voraussetzung hat, sondern nur die Disposition zum Inhalt, welche das Fühlen bildet. Freilich ist die Eigentemperatur des Nervensystems und demgemäß das Fühlen von dem Zusammenhange mit der umgebenden Natur abhängig, aber die notwendigen Vorbegriffe enthalten die Anweisung, von diesem Zusammenhange abzusehen, um in den eigenen Bewegungen der Nerven eine Grundlage zu gewinnen für die Analogieform des Fühlens.

Diese Anlage zum Inhalt ist indessen noch nicht ein eigentlicher Inhalt. Wie er für das Innere nur ein Gehaben bedeutet, so für den äußern Inhalt nur eine Aktivität, aber nicht einen Erfolg, einen Ertrag derselben. Im Fühlen, zumal in seinem sich Emporringen zur Bewegung geht ein Hinstreben zum Inhalt vor sich, ein sich Entfalten, sich Erleben als Inhalt. All dies ist aber noch nicht der Inhalt selbst.

Ehe wir jedoch den eigentlichen Inhalt gewinnen können, müssen wir hier schon fragen: Was wird aus diesem Fühlen, wenn es sich zur Bewegung qualifiziert, und den ersten Ansatz zum Inhalt in ihr vollzogen hat? Wir dürfen doch diese Qualifikation des Bewußtseins, als Bewegung, mit Rücksicht auf die Erzeugung des Inhalts annehmen. Dies widerspricht nicht dem Gedanken, von dem wir ausgehen, daß das Bewußtsein Bewegung und daß die Bewegung Bewußtsein sei. Das Bewußtsein ist zu allererst aber Fühlen. Bewegung dagegen geht nach Außen. Aber sie geht eben von Innen aus, vom Fühlen.

So ist nur in der Qualifikation des ersten Inhalts die Bewegung vom Bewußtsein selbst zu unterscheiden; und nur in diesem Sinne stellen wir die Frage: Was wird aus dem Fühlen, wenn es sich als Bewegung qualifiziert hat? Die Frage geht nicht sowohl auf das Fühlen, als vielmehr auf die Bewegung: was wird aus der Bewegung, wenn sie als Anlage zum Inhalt des Bewußtseins im Fühlen sich qualifiziert hat?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Man könnte die Antwort versuchen: Diese erste Anlage des Inhalts, welche die Bewegung bildet, bleibt bestehen. Diese Antwort enthielte jedoch einen Irrtum. Sie würde das Bewußtsein in seiner Erzeugung zugleich zur Auflösung bringen. Denn das Verharren dieses Ansatzes würde ja den Ansatz selbst vernichten, weil der eigentliche Inhalt doch eine Veränderung zur Voraussetzung haben muß. Diese aber kann nur von auswärts erfolgen. Wir fragen hier aber danach, was aus der Urform der Bewegung, sofern sie im Fühlen gelegen ist, nach dieser Qualifikation als Bewegung wird?

Die Antwort kann nur darin gefunden werden, daß die Qualifikation als solche wieder aufgehoben wird, und der Urstand des Bewußtseins als Fühlen lediglich mit Rücksicht auf die Bildung des Innern gedacht wird. Denn die Bewegung entspricht schon der Rücksicht auf die Außenwelt. Ohne diese Unterscheidung wird die Unterscheidung zwischen Bewußtsein und Bewegung überhaupt, und so auch zwischen Fühlen und Bewegung gegenstandslos. Die Frage erledigt sich also durch die Durchführung der Ansicht, daß das Fühlen in jeder Hinsicht, auf das Äußere, wie auf das Innere, die Urform des Bewußtseins ist, und daß sie, als solche, beständig bleiben muß: niemals aufgehoben werden kann.

Diese Bestimmung über den notwendigen Fortbestand des Fühlens enthält nun aber eine große Schwierigkeit. Wenn man das Fühlen nur subjektiv nimmt, nur in der Richtung von Lust und Unlust, so läßt sich diese Bestimmung wohl verstehen. Das bloße Stattfinden und Gehaben darf nicht aufhören und nicht abgebrochen werden; sonst würde die Anlage zum Bewußtsein vernichtet. Anders aber liegt die Sache doch mit Rücksicht auf die Bewegung, als die erste Anlage zum Inhalt. Wir hatten soeben gefragt, was aus dieser ersten Anlage werde, wenn sie sich vollzogen hat. Und wir hatten antworten zu müssen geglaubt, daß die Qualifikation sich wieder in das unqualifizierte Fühlen zurückbilden müsse. Das ist an sich eine Schwierigkeit, welche in dieser Unterscheidung nicht zu umgehen ist. Sie darf aber daran nichts ändern, daß der Ansatz zum Inhalt noch

nicht Inhalt ist, aber Inhalt werden muß und werden kann. Bevor er aber dies wird, bevor die Inhaltsbildung in Vollzug tritt, muß er als Fühlen seinen Urstand zurückgewinnen.

Welchen Inhalt hat er dann, wenn von der Qualifikation als Bewegung abgesehen wird? Dann bleibt offenbar nur die Anlage zum Innern übrig. Darin aber scheint sich die Ansicht wieder zu bestätigen, daß Lust und Unlust dennoch eine Art von Inhalt seien, da es ja andern Inhalt jetzt nicht geben soll, ohne allen Inhalt überhaupt aber das Fühlen doch nicht gedacht werden kann. Wir werden sehen, daß diese Schwierigkeit nicht nur eine Verlegenheit bildet, sondern daß wir zu versuchen haben, ob sie uns nicht für die Bestimmung des ästhetischen Gefühls von Nutzen werden kann. Wir bleiben jetzt aber noch bei dem Anfang.

Wenn die Bewegung Ansatz zum Inhalt sein soll, so entsteht eine andere Schwierigkeit für die Erledigung der Frage: was wird aus der Qualifikation des Fühlens in der Bewegung? Die Schwierigkeit liegt in dem Begriffe des Inhalts des Bewußtseins. Ein Inhalt setzt einen Bestand voraus. Wie kann das Bewußtsein aber Bestand haben? Nur ein Ding hat Bestand. Das Bewußtsein ist kein Ding, sondern nur ein Vorgang, und als solcher zwar nicht nur ein Geschehen und Stattfinden, sondern auch eine Erzeugung. Immer weist die Methodik des reinen Bewußtseins nur auf eine Tätigkeit, nicht auf ein Ding für das Bewußtsein hin.

Daraus ergibt sich aber, daß auch der Ansatz zum Inhalt, den die Bewegung bildet, für das Bewußtsein nur den Vorgang der Erzeugung bedeuten kann, keineswegs aber darf sich darauf die Meinung stützen, als ob in solchem Ansatz des Inhalts das Bewußtsein sich dinghaft stabilierte, und solcherart etwa eine angebliche Substantialität anzunehmen vermöchte. Hiergegen soll uns die Unterscheidung schützen, welche an Bewegung und Bewußtsein im Fühlen gemacht wurde. Diese Unterscheidung bezieht sich nur auf Rücksichten in bezug auf den Doppelsinn des Inhalts; sie bedeutet nur eine Abstraktion am Fühlen, am Bewußtsein. Und nun soll uns diese Unterscheidung jetzt bei der vorliegenden Frage zur Klärung verhelfen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Unterscheidung vom eigentlichen Inhalt, auch in seinem Ansatze, ist besonders nötig mit Rücksicht auf die Bestimmung des ästhetischen Gefühls. Und gemäß der systematischen Bestimmung desselben wird daher auch bei den ersten Stufen des Bewußtseins ein Ansatz zum Gefühl erforderlich sein. Solcher Ansatz entspricht dem allgemeinen Sprachgebrauch, demzufolge auch ein sinnliches Gefühl angenommen wird, weil man die Unterscheidung zwischen dem objektiven Inhalt und dem subjektiven Innern nicht aufgeben kann. Dem Zwange dieses Gedankens entspricht die Annahme von Lust und Unlust als Gefühl. Es wäre ein Fehler in der Anwendung der Methodik, wenn wir den Aufbau des Bewußtseins nur nach der objektiven Seite versuchen wollten, und nicht ebenso nach der subjektiven.

Das vorliegende Problem schützt uns vor diesem Fehler. Wir sollen das ästhetische Bewußtsein als ästhetisches Gefühl erzeugen. Der Terminus des Gefühls muß eine Gemeinsamkeit der Beziehungen voraussetzen zwischen dem ästhetischen Gefühle und dem Grundgefühl von Lust und Unlust. Diese Voraussetzung kann dadurch nicht erschüttert werden, daß Lust und Unlust mit bedenklichen Fehlerquellen behaftet sind. Das ästhetische Gefühl ist immerhin Gefühl. Und so führt auf das ästhetische Gefühl auch die Frage hin: was wird aus dem Fühlen, wenn seine Qualifikation als Bewegung wieder zurückgenommen wird, so daß es wieder nur für den Aufbau des Innern gedacht wird? Das isolierte Fühlen weist dann auf das problematische Gefühl hin.

Wir haben es so ausgedrückt, daß die Qualifikation der Bewegung aufgehoben wird, so daß die Disposition des Fühlens ohne den Ansatz zum Inhalt isoliert bleibt. Indessen ist ja diese ganze Unterscheidung nur eine Abstraktion, um den Inhalt zur Erzeugung zu bringen. Im Grunde aber ist ja das Fühlen, als Analogon zu den Eigenbewegungen des Nervensystems, an sich schon Bewegung. Man kann daher eigentlich nicht fragen: was wird aus der Bewegung, wenn das Fühlen sich als Bewegung qualifiziert hat? Diese Quali-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fikation ist nur eine Abstraktion. Das Fühlen selbst ist schon Bewegung. Insofern das Fühlen der Ursprung des Bewußtseins ist, ist es eo ipso der Ursprung der Bewegung; denn Bewußtsein ist Bewegung.

2. Das Bewegungsgefühl.

Daraus folgt nun aber, daß diese beiden Abstraktionen, Fühlen und Bewegung, ihre Korrelation aufrecht erhalten müssen. Der Aufbau des Bewußtseins beginnt mit dem Fühlen, und geht zur Qualifikation des Fühlens als Bewegung über. Wenn nun aber der Aufbau fortgeführt werden soll, so muß auch rückwärts diese Korrelation in Kraft treten. Damit wird das Fühlen ein Annex zur Bewegung, zu der Bewußtseinsstufe der Bewegung.

Aber als dieser Annex ist der Terminus des Fühlens zu verändern. Denn er bedeutet ja nur den Ursprung des Bewußtseins, hier aber wird er als Annex gedacht, also als ein Nachtrag, ein Nachklang. Daher wird es notwendig, diese Veränderung durch einen besondern Terminus zu bezeichnen, der den Zusammenhang zwischen Bewegung und Fühlen kennzeichnet, und zwar die rückwärts gewendete Korrelation, die Bedeutung des Annex.

Dieser Verbindung entspricht
das Bewegungsgefühl.

Hier tritt uns nun das Gefühl entgegen, im Unterschiede von der Reinheit, in der wir seine systematische Bedeutung zu ermitteln suchen. Dieses Gefühl, wie es hier auftritt, ist nicht bloß nicht als rein zu denken; sondern nicht einmal als isoliert. Es hat keine Selbständigkeit des Bewußtseins; es bezeichnet eine Verbindung; es ist schlechthin nur Relativität. Als eine solche Relativitätsstufe des Bewußtseins ist das Bewegungsgefühl auszuzeichnen. Diese Relativität ist notwendig; denn die Abstraktion der Bewegung fordert den Zusammenhang mit der des Fühlens.

Diese ist zwar zunächst die allgemeine Disposition des Ursprungs. Aber das Problem des Bewußtseins fordert

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

es, daß der Ursprung für jede Stufe des Bewußtseins in Kraft bleibt. Er kann nicht bloß nachwirken; denn das Bewußtsein ist kein Ding, auf das eine Nachwirkung ausgeübt werden könnte; sein Bestand ist immer nur als ein Bestehen, und dieses nur als ein Entstehen zu denken; das Entstehen aber fordert ununterbrochen den Ursprung. Wir werden dies immerfort für den Aufbau des Bewußtseins zu beachten haben. Jetzt hat sich diese Einsicht geltend zu machen für die Relativität des Bewegungsgefühls. In diese Relativität mußte sich der Ursprung des Fühlens unaufhörlich verwandeln, nicht nur, was wir zuvor bedachten, weil die Abstraktion der Bewegung in die Abstraktion des Fühlens zurückgehen muß, sondern auch deshalb, weil das Fühlen niemals aufhören darf, wenn anders andere Qualifikationen des Bewußtseins erzeugbar werden sollen. So wird schon aus diesem Grunde die Relativität des Bewegungsgefühls nicht nur unvermeidlich, sondern auch positiv notwendig.

Wir dürfen zugleich nun aber auch die sachliche Bedeutung dieser Relativitätsstufe bedenken, für den Aufbau des Bewußtseins und insbesondere auch für das ästhetische Gefühl.

Wir sind von der systematischen Methodik darauf hingerichtet, das ästhetische Gefühl vom sogenannten sinnlichen Gefühle zu unterscheiden. Indessen werden wir nicht darauf ausgehen, das ästhetische Gefühl von Lust und Unlust, von allem Wohlgefühl und allem Wehgefühl gänzlich zu entleeren. In diesem Sinne ist die Reinheit keineswegs zu verstehen, wenngleich freilich das ästhetische Gefühl durchaus nicht das Glücksgefühl als seinen wesentlichen Bestandteil enthalten darf, wie dies bei den neueren Versuchen, die Ästhetik auf Einfühlung zu begründen, darauf schließlich hinauskommt.

Indessen die Unterscheidung ist nicht Scheidung. Ein Element des ästhetischen Gefühls darf das relative Gefühl durchaus bleiben; aber eben als relatives; das will sagen, als Annex zu einer Inhaltsstufe des Bewußtseins. Diesen Sinn gewinnt die Relativität.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das relative Gefühl ist selbst nicht Inhalt, sondern nur Annex zu einer Inhaltsstufe. Und seine erste Erscheinungsform, als Bewegungsgefühl, ist Relativität zum ersten Ansatz des Inhalts. Aber wie dieser Ansatz die erste Qualifikation des Bewußtseins ist, so ist auch diese erste Relativität eine Stufe des Ursprungs, eine Verwandlung des allgemeinen Ursprungs in seine Fortwirkung, die für jede neue Stufe des Bewußtseins erhalten bleiben muß, damit neuer Inhalt entstehen kann.

Jetzt aber war es nur um den Ansatz zum Inhalt zu tun, und, nachdem er bestimmt war, um seine Wiedervereinigung mit dem Ursprung schlechthin, ohne weitere Qualifikation. Doch bildet die Relativität selbst wieder eine Art von Qualifikation. Das ist die Illusion des Inhalts, die im Gefühl, im bloßen Gehaben, in Lust und Unlust nun einmal liegt. Wir erkennen jetzt schon den Grund des Irrtums auch positiv. Der Schein des Inhalts, der für das relative Gefühl besteht, rührt von dem Inhalt oder von dem Ansatz zum Inhalt her, zu dem er das Annex ist. Dieses Annex, diese Relativität ist notwendig, aber darum noch nicht an sich ein Inhalt. Das Wohlgefühl ist eine notwendige Relativität, aber kein selbständiger Inhalt. Im Bewegungsgefühle liegt in der Bewegung der Ansatz zum Inhalt.

Das ist der Sinn der Betonung, wie sie jetzt allgemein angenommen wird. Wir können sie schon für die Bewegung annehmen, da wir ja schon Klarheit darüber gewonnen haben, daß es sich nur um die Verteilung von Abstraktionen handelt. Der Irrtum wird aber besser ausgeschlossen durch die sprachliche Bezeichnung der Relativität, bei welcher das Gefühl zugleich als eine Relativitätsstufe gekennzeichnet wird. Diese Relativität des Gefühls mag auch ein Bestandteil sein im ästhetischen Gefühle; aber ein bestimmender kann sie nicht sein; geschweige daß sie mit dem ästhetischen Gefühle gleichgesetzt werden dürfte.

Wir lassen nun aber diese Bedeutung des Annex im Begriffe des relativen Gefühls auf sich beruhen, und gehen weiter in der Bestimmung des Inhalts. Die Bewegung

bildet nur den Ansatz zum Inhalt. Der eigentliche Inhalt entsteht erst mit der Empfindung.

3. Die Empfindung.

Wie entsteht die Empfindung? Die Frage geht nicht auf die Bewußtheit; sie bedeutet: wie ist die Empfindung, als Stufe des Bewußtseins, erzeugt worden? Diese Erzeugung ist an sich eine Sache der Logik, nicht nur weil die Erzeugung von ihrer Methodik abhängt, sondern auch, weil nur die Logik das Problem der Empfindung aufstellen kann. Innerhalb der Erzeugungsweisen der reinen Erkenntnis, und zwar innerhalb der methodischen Stufen der Forschung, taucht die Empfindung auf mit dem Anspruch einer Urteilsart, weil die Urteilsart der Wirklichkeit den Anspruch der Empfindung anzeigt. Das schwierigste Problem entsteht damit für die Logik.

Unter allen Besitztiteln der Erkenntnis bildet die Empfindung den kompliziertesten, dessen Rechtfertigung den ganzen sachlichen Apparat der reinen Erkenntnis voraussetzt. An der Empfindung sollte man es einsehen lernen, daß die Psychologie keine Selbständigkeit haben kann, es sei denn eine systematische; daß sie daher nicht selbständig anfangen kann. Denn schon ihr erster Begriff, der der Empfindung, bleibt erschlichen, wenn sie nicht von der Logik seine Rechtfertigung, wenn sie nicht von ihr schon seine Begriffsbestimmung entnimmt.

Die Empfindung enthält, ihrer logischen Bedeutung gemäß, den Hinweis auf die Wirklichkeit in sich; mithin beginnt in ihr die Erzeugung des eigentlichen Inhalts.

Die Erzeugung des Inhalts hat aber schon in der Bewegung, als dem Ansatz zum Inhalt, ihren Anfang genommen. Die Erzeugung der Empfindung muß daher auf ihren Ursprung im Fühlen und in dessen Qualifikation, als Bewegung, zurückgehen. Wir dürfen jetzt diese beiden Abstraktionen zusammenfassen. Die Erzeugung der Empfindung muß auf das

Bewegungsgefühl zurückgehen. Wie kommt nun aber der Fortschritt heraus bei diesem Rückschritt?

Der Ansatz zum Inhalt wurde gefunden durch eine Unterscheidung der Abstraktionen Bewußtsein und Bewegung am Fühlen. Diese Unterscheidung vollzog sich in der Korrelation. Unterscheidung hat sich somit als das erste Mittel erwiesen, den Weg zum Inhalt anzusetzen. Unterscheidung ist auch fernerhin als Mittel im Aufbau des Bewußtseins anzuwenden. Denn Unterscheidung ist das Mittel zur Ausbildung neuer Abstraktionen. Und nur in solchen Abstraktionen kann der Aufbau des Bewußtseins versucht werden. Unterscheidung ist aber schon deshalb das erforderliche Mittel, weil jede neue Stufe doch immer auf einer Unterscheidung von dem Ursprung des Fühlens beruht, welches Fühlen als Ursprung in den Relativitätsannexen der vorhergehenden Stufen erhalten bleiben muß. Dies ist der positive Sinn des relativen Gefühls.

Im Unterschiede von der Bewegung bezeichnet nun die Empfindung den Anfang des eigentlichen Inhalts. Und wir befinden uns im Einvernehmen mit der alten griechischen, in der modernen physiologischen Psychologie wieder erneuerten Ansicht, nach der alle Empfindung Entwicklung aus der Tastempfindung ist. Die Tastempfindung aber ist Bewegung auf den Tastflächen. Dies haben wir schon auch nach seiner Bedeutung für die Entstehung der Ästhetik betrachtet.

Das Empfindungsgefühl bildet nun aber für diese Entwicklung der spezifischen Empfindung eine Vermittlung, welche sonst entbehrt werden müßte; welche freilich der Sensualismus nicht vermißt. Wie kann die Empfindung aus der Bewegung entstehen, welche selbst als Empfindung, nicht als Fühlen gedacht wird? Wie kann eine Empfindung aus einer andern von gleicher Art entstehen? Und wie kann gar eine Empfindung aus einer andern Art von Empfindung entstehen? Diese Fragen werden zurückgedrängt, oder sie treten gar nicht hervor, weil die Empfindung, in Analogie zu ihrem materiellen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Substrate selbst als ein isoliertes Ding illusorisch gedacht wird, und weil zwischen diesen Dingen, diesen dinghaften Gebilden des Bewußtseins das Bewußtsein selbst als ein agierender Faktor mitgedacht wird. So nachhaltig bleibt die mythologische Vorstellung von der Seele, die an ihrem Webstuhl arbeitet, und in selbständigen Akten der freien Überschau ihre Gebilde abteilt, wie sie als selbständige Gebilde sie zur Schöpfung bringt. Wenn diese Art von Neubildung des Bewußtseins schon dem Begriffe der Entwicklung widerspricht, so um so mehr der Methodik der Erzeugung. Daher kann die Empfindung nicht entstehen aus einer andern Empfindung. Sie würde damit neu entstehen.

Die Empfindung entsteht aus den Bewegungsgefühlen. Dieses ist die Voraussetzung für die Möglichkeit des Entstehens einer neuen Stufe des Bewußtseins in der Empfindung. Die neue Stufe darf nur ihrer begrifflichen Bedeutung gemäß eine neue sein. Für den Aufbau des Bewußtseins vermittelst der Erzeugung darf die Neuheit den Zusammenhang mit dem Ursprung des Bewußtseins, der für jede neue Stufe in Kraft bleiben muß, nicht aufheben. Durch das Bewegungsgefühl wird dieser Zusammenhang hergestellt und festgehalten. So wird die Empfindung eine neue Stufe des Bewußtseins auf dem methodischen Grunde der Erzeugung. Und jetzt darf sie den Inhalt vertreten, den sie ankündigt, und den sie als logischen Anspruch zu vertreten hat. Jetzt entspricht dieser logischen Vertretung auch ihre psychologische Definition. Das Bewegungsgefühl ist die notwendige und zulängliche Vorstufe für die Empfindung.

Zulänglich freilich nur als Vorstufe. Die Stufe selbst beruht noch auf einer andern positiven Voraussetzung. Die logische Bedeutung der Empfindung ist der Hinweis auf den Inhalt der Wirklichkeit. Diesem Schwergewicht muß auch die psychologische Bestimmung gerecht werden. So wird die Empfindung zur spezifischen Sinnesempfindung, gemäß den sinnlichen Qualitäten, die an dem physikalischen Körper physiologisch unterscheidbar werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Diese Abstraktion des Inhalts an der Empfindung muß nun aber ebenso wieder mit dem Ursprung des Fühlens vereinbart werden, wie wir an der Bewegung dies zu leisten hatten. Wenn eine Art von Empfindung in eine andere Art von Empfindung übergehen soll, wenn eine Empfindung einer Art auch nur auf eine Empfindung von derselben Art folgen soll, so darf niemals die Vermittlung des relativen Gefühls fehlen. Weder kann sich die Gesichtsempfindung aus der Tastempfindung entwickeln, noch auch eine Tastempfindung aus der andern, ohne daß das relative Gefühl dazwischen läge, aus dem die Entwicklung erfolgen kann, während sie sonst eine schöpfungsartige Neubildung wäre. Immer muß das relative Gefühl die Vermittlung bilden.

4. Das Empfindungsgefühl.

Wenn man dieses den Ton der Empfindung nennt, so macht das Empfindungsgefühl dagegen klar, daß der Ton der Empfindung einen Fortbestand haben kann über den Inhalt der Empfindung hinaus. Das wäre sonst ein Wunder, welches dagegen bei unserer Terminologie sich auflöst in eine schlichte Forderung, die unerläßlich ist. Wenn eine neue Empfindung auch eine von derselben Art, soll entstehen können, so kann sie nur aus dem Empfindungsgefühl der voraufgehenden Empfindung entstehen.

Die Empfindung ist nicht die Unterscheidung von einer Empfindung. Dann wäre die Unterscheidung kein Mittel der Erklärung, noch der Beschreibung. Die Empfindung ist Unterscheidung vom Empfindungsgefühl der voraufgehenden Empfindung. Das Empfindungsgefühl hat Bestand, auch wenn die Empfindung vorüber ist. Und es muß Bestand haben, wenn eine neue Empfindung soll entstehen können. Wie kann dieser Bestand gedacht werden? So darf man nur nach der Methode der Erzeugung fragen, und diese erteilt die bündige Antwort: für die Entstehung der Bestand. In anderem Sinne würde die unzulässige Frage der Bewußtheit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hier entstehen, wie sie auch für die Empfindung nur unzulässigerweise entstehen kann.

Eine andere Bedeutung steht noch dem Empfindungsgefühl zu, welche besonders für das ästhetische Gefühl von Belang bleibt.

Man legt der betonten Empfindung, dem Gefühl, Macht, Dauer, Stärke bei. Wir können hier darauf verzichten, für den Begriff der Empfindung die Möglichkeit seiner Verbindung mit Größenbegriffen zu untersuchen. Wir können diese Belehnung mit den angegebenen Begriffen von der Empfindung auf das Empfindungsgefühl übertragen. An diesem bilden sie keinen Widerspruch. Das Empfindungsgefühl darf Stärke und Dauer haben. Denn durch die Dauer wird der Fortbestand der relativen Zwischenstufe zwischen zwei Empfindungen abgemessen. Durch die Stärke wird die Übermacht des Fühlens über den Inhalt an dem Empfindungsgefühle bezeichnet. So ist es die Erfüllung der relativen Bewußtseinsstufe, welche durch die Stärke bezeichnet wird, als ob eine Erschöpfung des Bewußtseins mit diesem Inhalt und durch ihn vollführt würde. Es ist aber nicht so sehr die Erschöpfung mit dem Inhalt, als vielmehr mit dem Empfindungsgefühl, welche den Eindruck der Stärke macht. Auch hier liegt nicht Bestimmtheit des Inhalts im Gefühl; die Verbindung mit dem Inhalt beruht nur auf der Verbindung des Gefühlsannex mit der Empfindung.

Wir müssen hier schon eine Bezugnahme machen auf das ästhetische Gefühl. Die Kunstrichtungen werden oft unterscheidbar je nach dem Übergewicht, welches in ihnen das Empfindungsgefühl erlangt, und je nach dem Verhältnis, in dem die Stärke oder die Deutlichkeit in ihm vorwaltet. Die Deutlichkeit beruht auf der Unterscheidung des Inhalts, die Stärke dagegen auf der fortdauernden Wirkung des Gefühlsannexes, welche die Unterscheidung des Inhalts erschwert, schon seine Gestaltung hemmt. Der Inhalt ist immer nur der Inhalt der Empfindung. Das Empfindungsgefühl kann nur Gehalt haben. Die Stärke ist nicht Inhalt. Diese Unterscheidung gilt schon für das Empfindungsgefühl; wieviel mehr muß sie zu gesteigerter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und verfeinerter Durchführung kommen beim ästhetischen Gefühl, welches in den beiden Hauptarten des Bewußtseins Stufen zur Voraussetzung hat, zu denen das Empfindungsgefühl gleichsam nur eine Vorstufe ist. Aber als solche bleibt es auch in dem reifen ästhetischen Gefühl erhalten und wirksam, wie kein ästhetisches Bewußtsein der Empfindungen, noch mithin der Empfindungsgefühle entraten kann.

Daher entsteht für die Reife und Reinheit des ästhetischen Gefühls immer der Konflikt mit den Empfindungsgefühlen, und es ergibt sich aus ihrem Begriffe, als einer Relativitätsstufe, und aus diesem ihrem Verhältnis zum Inhalt: daß der ästhetische Inhalt nicht in ihnen begründet werden kann. Es ist nur die allgemeine Disposition des Bewußtseins, wie sie in Lust und Unlust verlautet, die auch da im Empfindungsgefühle laut wird, wo dieses als Bestandteil des ästhetischen Gefühls zur natürlichen Mitwirkung kommt. Wenn anders nun aber in diesem relativen Gefühle die Reinheit des ästhetischen Gefühls nicht begründet werden kann, so darf die Urgewalt des Fühlens, die allgemeine Disposition des Bewußtseins nicht vorlaut werden bei dieser Konstruierung des ästhetischen Gefühls. Hier liegen die Gefahren in der Bedeutung dieser allgemeinen Disposition des Bewußtseins in Lust und Unlust, die im Empfindungsgefühle drohend werden. Denn Lust und Unlust bleiben nun einmal die unsäglichen Wendungen, in denen das Empfindungsgefühl sich regt, als ob es in ihnen sich qualifizieren könnte.

Das Empfindungsgefühl in seiner Relativität hat sich nunmehr als eine selbständige Stufe des Bewußtseins erwiesen. Es bildet das Band zwischen Empfindung und Empfindung, und zwar ebenso zwischen Empfindungen derselben Art, wie von anderer Art. In dieser Annahme ist jedoch noch eine große Schwierigkeit versteckt. Wenn das Empfindungsgefühl die Möglichkeit begründet, daß aus einer Empfindung eine andere entstehen kann, so muß diese Begründung eingeschränkt werden auf die Entstehung der zweiten Empfindung, insofern sie ebenso isoliert gedacht wird, wie die erste. Bei

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

solcher notwendigen Isolierung kann jedoch das Bewußtsein nicht stehen bleiben; bei ihr würde es nicht zur Ausgestaltung des Inhalts kommen können. Eine Empfindung an und für sich ist noch kein Inhalt; ebenso wenig die zweite, wie die erste. Der Inhalt in seiner eigentlichen Bedeutung entsteht erst aus zwei Empfindungen, sofern diese in ein Verhältnis zu einander treten. Auf dem Verhältnis erst beruht, in ihm erst vollzieht sich der Inhalt. Diesen Grundgedanken für die Bestimmung des Inhalts begründet die Logik.

Es entsteht daher die große Frage: wie kommt es zu diesem Verhältnis? Und damit entsteht die Vorfrage: wie kommt es zu der Mehrheit von Empfindungen? Denn ohne daß vorher diese Mehrheit der Empfindungen die zwei Empfindungen, als zwei, erzeugt worden sind, kann ein Verhältnis an ihnen nicht zur Bildung kommen.

5. Das Denken.

So sind wir auf einmal zu den Aufgaben des Denkens gekommen. Die Empfindung selbst hat das Denken herbeigerufen; nicht zwar die Empfindung in ihrer Einheit, aber in ihrer Zweiheit. Das hat schon Plato gelehrt an diesem Beispiel der Zweiheit selbst. Freilich geht die Frage auf die Einheit der Empfindung zurück. Indessen diese Frage dürfte die Logik allein angehen; für den Aufbau des Bewußtseins, den wir hier verfolgen, genügt die Anknüpfung an das Problem der Mehrheit. Die Mehrheit tritt uns somit als die erste Aufgabe an dem Material der Empfindung entgegen, in deren Bearbeitung die erste Leistung des Denkens bestehen muß. Wiederum dürfen wir nicht fragen, wie das Denken in den Urgründen des Bewußtseins dies bewirken könne. Das wäre die Frage nach der Bewußtheit. Wir können nur der Methode der Erzeugung gemäß fragen, welche Erzeugungsweisen für diese Aufgabe im Denken, als Denken, ans Werk treten.

Schon bei der Entstehung der Empfindung aus dem Fühlen wurde die Unterscheidung geltend gemacht. An diesem ersten Punkte mag sie zulänglich sein, weil sie da nur als Reaktion des Fühlens auf den Reiz von außen die

Bedeutung des Bewußtseins vertritt. Dieses Bewußtsein kann allenfalls noch wie ein Reflex gelten. Es ist ja nur der erste Anfang des Bewußtseins aus seinem Ursprung. Die Unterscheidung ist hier eben nur Empfindung, noch nicht Denken. Sie ist, sie vertritt nur die Abstraktion einer Empfindung; jetzt aber handelt es sich um das Problem von zwei Empfindungen als Zweiheit. Genügt auch für diese Stufe des Bewußtseins noch die Unterscheidung, die doch immer den Nebensinn des Unterschieds hat?

Die Unterscheidung genügt schon deshalb nicht in ihrer negativen Bedeutung, nämlich als T r e n n u n g der andern Empfindung von der einen, weil diese Trennung selbst ja nicht genügt, weil es vielmehr auf die V e r b i n d u n g ankommt, welche die Zweiheit darstellt. Wäre denn etwa die Unterscheidung selbst schon Verbindung?

Das Denken ist schon früh in der griechischen Philosophie vornehmlich als Verbindung, als Synthesis gedacht worden. Aber freilich die Verbindung allein genügt auch nicht; die Zweiheit ist nicht allein Verbindung, sondern vorerst Trennung. Und es entsteht die Frage, ob nicht dennoch die Trennung die ursprüngliche Leistung bleibt, von welcher auch die Verbindung abhängt, in der sie selbst schon einen Teil ihrer Bedeutung vollzieht, wenn auch nur einen Teil. Diese Bedeutung der Trennung, welche selbst die Verbindung zu vollführen hat, kann nicht in der Unterscheidung zur Erkenntnis kommen. Die Unterscheidung bringt das Problem gar nicht zur Formulierung. S i e s e t z t d i e E l e m e n t e s c h o n v o r a u s, unter denen sie die Scheidung vollzieht. Dagegen kommt es darauf an, zu erkennen, daß die Elemente selbst, in ihrer Mehrzahl, durch die Unterscheidung erst erzeugbar werden. Das geht über den Sinn der Unterscheidung hinaus.

Die Logik der reinen Erkenntnis gebraucht daher den Terminus S o n d e r u n g, welche als Ersonderung zur Ausführung kommt. So werden in der Sonderung die Elemente erzeugt, ersondert. Und damit ist zugleich die Verbindung vorbereitet. Aber auch die Verbindung entspricht nicht der Methodik der Erzeugung. V e r e i n i g u n g, E i n h e i t-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bildung ist der angemessene Ausdruck, den daher die griechische Philosophie schon aufgestellt hat. Die Mehrheit ist, als solche, eine Einheit. Sie ist nicht allein Sonderung, sondern ebenso sehr Vereinigung.

Einheit bezeichnet die Aufgabe des Denkens. Verbindung ist ein bildlicher Ausdruck, der das Problem nicht zulänglich bezeichnet. Vereinigung bedeutet die Einheit in der Mehrheit, die Mehrheit als Einheit. Und daher schließt sie auch die Sonderung in sich. Denn die Einheit der Mehrheit ist nicht Verbindung, Zusammenfügung, noch all dergleichen Bindungswerk, sondern sie beruht auf der Erzeugung der Mehrheit, auf ihrer Ersonderung unter dem Leitbegriffe der Vereinigung zur Mehrheit.

Das Alles ist Denken, reines Denken. Aber die Logik bedarf mancher Zurüstungen, um diese Aufgabe des Denkens zur Lösung zu bringen. Hier bewährt sich nun ganz unverkennbar unsere These von der systematischen Bedeutung der Ästhetik. Die Kunstwissenschaft selbst hat sich gedrungen gefühlt, in diese Tiefen der wissenschaftlichen Logik hinabzusteigen. Sie ist nicht etwa bei der sogenannten Psychologie stehen geblieben, sondern sie hat Erörterungen aufgenommen, welche das eigenste Gut der Logik sind, wenn nicht gar der Metaphysik in ihrem wissenschaftlichen Sinne. Von dem Begriffe der Bewegung ist sie fortgetrieben worden zu den Begriffen von Raum und Zeit, und selbst zu dem Begriffe der Mehrheit. Sie verläßt damit die alleinseligmachende Methode der Entwicklung, die mit Vergleichung, Kombination und Assoziation und allen diesen stumpfen und blinden Bindemitteln operiert, die das eigentliche Problem immer nur verschleiern. Die Mehrheit selbst, nichtsdestoweniger als Einheit zu denken, bildet hier das ausdrücklich anerkannte Problem.

Das Mannigfaltige der Anschauung, welches noch die Schwäche in Kants Disposition des Erkenntnisproblems bildet, wird damit zurückgewiesen. Und damit fällt auch der letzte Grund für die Unterscheidung von Sinnlichkeit und Verstand. Die Sinnlichkeit kann nicht mehr

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das Mannigfaltige liefern, sofern dieses als Mehrheit zum Problem wird. Mehrheit bedeutet reine Mehrheit, erzeugte Mehrheit. Diese reine Mehrheit darf als Einheit gedacht werden, wie sie dies muß, wenn anders die Sonderung auf der Vereinigung beruht, unter deren Leitung sie sich zu vollziehen hat. Da können also die alten Schlagworte des Sensualismus und Empirismus nicht mehr helfen, sie werden in ihrer Hinfälligkeit erkannt und der Apriorismus und Idealismus der Erkenntnis wird nunmehr herangezogen. Von der Kunstwissenschaft kann jetzt die zunftmäßige Logik lernen, wie sie ihr Handwerk zu betreiben hat. Verfolgen wir diese Aufgabe nun weiter nach unserer Methodik.

Das Empfindungsgefühl ist von gleicher Art, wie das Bewegungsgefühl. Die Bewegung ist auch schon Inhalt, Ansatz zum Inhalt. Und die Empfindung enthält den ausgeführteren Inhalt, aber auch nur noch im Ansatz; denn erst die Mehrheit von Empfindungen kann den Inhalt zur Ausführung bringen. Diese Mehrheit aber ist nicht mehr Empfindung, die eben nur jenen Ansatz zur Ausführung bedeutet. Die Mehrheit ist Denken. Denken bedeutet die Erzeugung des Inhalts, den Vollzug seiner Ausführung. Empfindungsgefühl und Bewegungsgefühl sind daher auch auf den Inhalt hin als homogen zu betrachten, und gänzlich sind sie dies im Annex des Gefühls.

Wenn wir nun die neue Leistung des Bewußtseins, als Denken, in die Mehrheit setzen, welche an den Empfindungen sich zu bilden hat, so sind wir zunächst an das Empfindungsgefühl gewiesen, in welches jede Empfindung für sich einzumünden hat. Dieses Empfindungsgefühl aber ist sowohl der Empfindung, wie erst recht dem Gefühlsannex nach, zugleich Bewegungsgefühl. In diesem aber ist, eine natürlichere Quelle anzusprechen für die Entstehung der Mehrheit. Mehrheit ist der erste ausgeführte Inhalt. Bewegung aber ist die Quelle für den Ansatz zum Inhalt, aus der die Empfindung selbst sich ableitet. Im Bewegungsgefühl ist daher die Brücke zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

suchen für die Verbindung von Empfindung und Empfindung.

Dieses Bewegungsgefühl ist nun aber auch in dem Empfindungsgefühle wirksam. Denn Empfindung ist Bewegung. Und wenn sie nicht lediglich als Reaktion und als Reflex gewertet werden muß, so verdankt sie dies der Bewegung, welche, als solche, immer eine Regung und Erzeugung des Bewußtseins ist. So führt uns die Frage nach der Erzeugung der Mehrheit von Empfindungen auf die Erzeugung des Bewußtseins in der Bewegung zurück; genauer auf das Bewegungsgefühl.

Die Ethik des reinen Willens hat, um diese Reinheit zu begründen, an der Bewegung, als welche der Wille sich zu vollziehen hat, einen reinen, intellektuellen Faktor zu ermitteln gehabt, und sie hat diesen als Tendenz ausgezeichnet. In der Tendenz wirkt das Empfindungsgefühl als Bewegungsgefühl, wirkt der ursprüngliche Bewegungscharakter des Bewußtseins in das Empfindungsgefühl durch. Der Annex des Gefühls enthält diesen ursprünglichen Wert des Bewußtseins als Bewegung in sich. Wenn jetzt die Frage gestellt wird: wie kann die Mehrheit von Empfindungen zur Entstehung kommen? so kann nunmehr die Antwort lauten: sie ringt sich aus dem Bewegungsgefühle heraus, welches in dem Empfindungsgefühle, seinem Gefühlsannex nach, enthalten ist.

Dieses Sichherausringen ist nicht mehr bloß die allgemeine Regung der Bewegung, sondern in ihm wird, der Aufgabe der Mehrheit gemäß, dieses Hinausstreben zugleich zu einer Doppelheit. Denn für einmal hätte man seiner ja nicht bedurft; da hätte man sich an dem Bewußtsein der Bewegung, an dem Fühlen schon begnügen können. Die Tendenz bedeutet die Mehrheit der Tendenzen; wie sie ja für die Entstehung der Mehrheit erdacht wird. Sie ist Plural in ihrem Begriffe. Sie bedeutet das Fortstreben von Tendenz zu Tendenz, mithin das Fortstreben von einer Empfindung zur andern.

Wenn nun das Problem der Mehrheit, nach der Methodik der Erzeugung, die Ersonderung und die Vereinigung fordert,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

so werden beide Richtungen in der Erzeugung der Mehrheit durch die Tendenz verfolgt. Das Hinausstreben erzeugt die Sonderung, zumal in seinem Fortschritt von Tendenz zu Tendenz. Die Tendenzen erzeugen die Sonderung. Und hinwiederum erzeugen sie in diesem ihrem unaufhaltsamen Fortschritt zugleich die Vereinigung. So bilden sie den Ursprung der Reihenform, in der aller Inhalt des Bewußtseins sich vollzieht. Aber die Reihe ist selbst nur ein Ausdruck für die Mehrheit, außer sofern sie unendliche Reihe ist, was hier nicht in Betracht kommt.

In der hergebrachten Terminologie stellt sich die Reihe in Zeit und Raum dar, mithin in den Bildern des Nacheinander und des Nebeneinander. Sie sind beide nur Bilder; denn sie lassen zwei Fragen unerörtert: erstlich woher kommen die Elemente, die so geordnet werden? Und zweitens: wie kommen diese Ordnungen zur Erzeugung? Man sieht wiederum, daß Zeit und Raum nicht vorangestellt werden dürfen vor den Erzeugungsweisen des Denkens; sie können nichts Besonderes sein, da sie die eigensten Aufgaben des Denkens in sich enthalten.

6. Anwendungen in der Kunstwissenschaft.

Die Kunstwissenschaft bringt diese Richtung der reinen Logik zu einer trefflichen Bestätigung. Sie verschmäht allmählich die empiristischen Stichworte und bleibt nicht mehr psychologisch bei dem Menschen und seinem Körpergefühle stehen. Sie führt den Rhythmus auf die Zeit zurück, und Symmetrie und Proportionalität auf den Raum. Vielmehr wird es so zur Klarheit gebracht, daß im Rhythmus sich die Zeit vollzieht, wie in Symmetrie und Proportionalität der Raum. Alle diese Grundbegriffe der Kunstwissenschaft aber sind Bewegungsgefühle. Darin allein beruht ihr Inhalt, daß sie Bewegung erzeugen, vielmehr daß sie den Fortgang von Bewegung zu Bewegung erzeugen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wie die Tendenz die Mehrheit der Tendenzen in sich schließt, so beruht der Rhythmus auf dieser Fortspinnung des Bewegungsgefühls. Und Symmetrie und Proportionalität erzeugen ein Nebeneinander, indem sie das Nacheinander messen und auf Grund dieser Messung und in ihm eine Vereinigung des Nacheinander zustande bringen. So entsteht aus der Tendenz, vielmehr aus ihrer in ihrem Begriffe involvierten Mehrheit die Erzeugung der Mehrheit selbst nach ihren beiden Richtungen, als Sonderung und als Vereinigung. Die Ersonderung ersteht in dem Hinausstreben, und die Vereinigung in dem Fortschritt dieses Hinausstrebens, der in ihm selbst vorausgesetzt wird.

Wir dürfen auch noch auf das Moment hinweisen, welches die Logik der reinen Erkenntnis in der Zeit ausgezeichnet hat, insofern sie die Antizipation als ihre Grundtätigkeit nachzuweisen sucht. Die Antizipation macht es deutlich, daß die Zeit keineswegs eine Ordnung der Folge des Nacheinander ist, sondern vielmehr der Erzeugung des Folgens. Nicht auf die Vergangenheit folgt die Zukunft, sondern der Erzeugung der Zukunft folgt die der Vergangenheit nach. Die Sonderung geht von der Zukunft aus, und erst von ihr ab vollzieht sich die Vereinigung in dieser Ordnung der Folge. Ähnliche Änderungen ergeben sich auch an der Ordnung des Raumes, insofern sie nicht schlechthin im Nebeneinander genommen wird, sondern gemäß der Allheit einer unendlichen Reihe.

Dem Verhältnis, welches sonach zwischen Zeit und Raum besteht, kann man versucht werden, auch dasjenige zwischen Symmetrie und Proportionalität einerseits und Rhythmus andererseits analog zu bilden. Die Sonderung und Vereinigung von zwei Elementen, und der Tendenz gemäß, einschließlich ihrer Wiederholung, dies bedeutet die Grundform des Rhythmus. Der Rhythmus aber ist die ästhetische Grundform. Modifikationen derselben sind Symmetrie und Proportionalität. Symmetrie ist die Paarung nach rechts und links, die wiederum nur eine Richtungsform der Urpaarung des Rhythmus ist. Und Proportionali-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tät ist die Schichtung solcher Paarungen aufwärts und abwärts.

In dieser Richtung des Bewegungsgefühls entsteht die Tiefe, die dritte Dimension des Raumes. Es ist aber gar nicht der Rumpf, der für diese Messung die Ausgangseinheit bildet, so wenig wie für die Symmetrie, sondern es ist der Ryhthmus selbst, demzufolge die Tendenz zu Tendenz fortstrebt. Diesem Begriffe des Rhythmus entspricht auch die Antizipation, die das Wesen der Zeit ausmacht. Der Rhythmus erweist sich demnach als eine tiefere Einheit, als welche der Rumpf zu bilden vermöchte. Seine Einheit, der Einklang, den er vollzieht, der seine Aufgabe und sein Inhalt ist, liegt vielmehr in der Einheit des Menschen selbst, welche im Rhythmus sich anbaut.

Es zeigt sich so, daß das Bewegungsgefühl, oder in ihm das Empfindungsgefühl selbst in der Mehrheit, welche kraft der Tendenz sein Werk ist, zugleich den Inhalt des Bewußtseins zur Erzeugung bringt; den Inhalt, der in der isolierten Empfindung noch nicht erzeugt wird. Wir haben bei der Betrachtung der ästhetischen Grundformen diesen Inhalt vornehmlich in seiner subjektiven Richtung gefunden. Aber mehr noch als die Zeit macht es ja der Raum unmittelbar deutlich, daß auch in objektiver Bedeutung der Inhalt so zur Erzeugung gelangt. In dieser objektivierenden Richtung liegt die vorzügliche Bedeutung des Denkens. Das Denken erzeugt das Objekt.

Man pflegt die Objektivierung auch als Vorstellung zu bezeichnen. Immerhin besagt die Vorstellung schon mehr als die Empfindung, die an sich nur Änderung im Zustand, im Stattfinden des Bewußtseins ist. Aber die Vorstellung, wenngleich in dem Worte die Objizierung bezeichnet wird, kann doch auch, wie daher auch der Ausdruck lautet, Repräsentation sein. Diese Wiederholung widerspricht der Erzeugung. Das ist der Grundfehler am Terminus der Vorstellung, den für die Kunst die Phantasie nur verstärkt. Hier ist der Inhalt immer schon gegeben, und es handelt sich nur um seine Wiederholung, um die Herbeischaffung seiner Wiederkehr. Mehr hat ja auch eigentlich

die Phantasie nicht zu leisten, wenngleich sie, sei es die Wiederkehr mit schwierigen Mitteln herbeiführt, sei es nach geschehener Wiederkehr an eine eigene Verarbeitung herangeht. Das Gegebene bleibt immer gegeben, wenngleich es verändert werden soll. Dahingegen muß das Denken immer Erzeugung sein, und als das Erzeugnis des Denkens wird das Objekt zu einem reinen Gegenstande der Erkenntnis, und in ihr die Wissenschaft. Und so kann auch das Denken, sofern es ein Grundelement des ästhetischen Gefühls ist, den Inhalt desselben zu einem reinen Inhalt, zu einem Gegenstande des reinen ästhetischen Gefühls erheben.

Hier zumal bewährt sich die methodische Verbindung, welche wir zwischen dem Bewußtsein in allen seinen Stufen mit der Bewegung herzustellen suchen. Die Kunst ist in allen ihren Tätigkeiten Bewegung. Aber das Denken muß überall mitwirken. Das Kunstgefühl beruht zwar auf dem Grundelemente des Denkens für die Erzeugung des Gegenstandes der Natur im Kunstwerk, aber wenn anders das ästhetische Bewußtsein die Benennung des Gefühls verträgt, so muß zunächst die Stufe des Gefühls in ihrer Relativität dabei mit zur Anlage kommen. Es darf bei der Relativität nicht verbleiben, aber es kann von ihr nicht Abstand genommen, auf sie nicht verzichtet werden. Somit muß eine Gefühlsstufe auch für das Denken nach allen seinen Modifikationen eingerichtet werden.

Daher ist unsere Wurzeleinheit von Bewußtsein und Bewegung für das ästhetische Gefühl von grundlegender Bedeutung. Die Kunst arbeitet ebenso sehr mit den vitalen Kräften der Bewegung, wie mit den logisch begründeten, wissenschaftlichen Einsichten des Denkens. Alles abstrakte Denken wird lebendig in ihr an der Bewegung, wie andererseits alle sinnliche Darstellung teils der mathematischen Zurüstung und Kontrolle, teils der klaren und scharfen logischen Gestaltung und Revision bedarf.

So wird das reine Denken der Bewegung im Kunstschaffen homogen. Zeit und Raum sind Grundformen der Bewegung und mithin des Denkens, ebenso aber auch Grundformen des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunstschaffens. Die logische Erzeugung des Gegenstandes wird der künstlerischen gleichartig, daher die erstere zur Voraussetzung der letzteren. Und wir wurden schon darauf aufmerksam, wie die Kunstwissenschaft, um die Methodik der Kunst zu ermitteln, zu der logischen Einsicht kam, welche innerhalb der philosophischen Logik noch das eigentliche Problem im Streite der Schulmeinungen bildet.

In der Kunst geht mithin zwingender als an der Wissenschaft die logische Einsicht auf. Das wäre schwer verständlich, wenn es nicht schaffende Künstler selbst wären, von denen diese Einsicht ausgeht, wie zu Anfang von Gottfried Semper, so neuerdings von Adolf Hildebrand. Denn an sich müßte diese literarische Tatsache schwer erklärlich scheinen. Der Zusammenhang zwischen Mathematik und Logik und zugleich beider mit der Physik, ist ja schon durch Pythagoras dargelegt, also bei der ersten Entstehung der mathematischen Physik als Akustik; und nicht minder ist hier auch schon mit der logischen Begründung ein fundamentaler Beginn vollzogen. Und die Fortführung und immer lebendigere Begründung dieses dreifachen Zusammenhangs ist ebenso sehr der lebendige Geist in der Geschichte der Mathematik und der Physik, wie in der der Philosophie. Und dennoch wird darüber noch gestritten, als wenn nicht nur Pythagoras nicht gewesen wäre, sondern ebensowenig Galilei und Kepler und Leibniz und Newton.

Dahingegen ist in der Kunst scheinbar Alles nur sogenannte Phantasie, und das soll heißen Ungebundenheit durch die Gesetze der materiellen Erkenntnis, also etwa nur Gebundenheit durch die der sogenannten formalen Logik. Und dennoch soll diese Kunst die Darstellung von Gegenständen der Natur zu ihrer Aufgabe haben. Das ist ein offenbarer Widerspruch, an dem daher die Kunstwissenschaft Anstoß nehmen muß. Der geringste mechanische Fehler bringt das erbaute Haus zum Umsturz, nicht nur das Wohnhaus, sondern nicht minder das Luftschloß der architektonischen Phantasie, die den Tempel und die Kirche zur Erzeugung bringt. Ebenso vermag kein Hochflug der Phantasie den kleinsten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vers zustande zu bringen, ohne daß das Grundgesetz des Rhythmus eine miterzeugende Hilfe leistet. Genau so verhält es sich in der Musik. Es ist ein Irrtum, daß der Geist unbewußterweise bei der Komposition rechne. Das Rechnen allein genügt nicht. Der Komponist muß sich dessen bewußt sein, daß er rechnet, aber freilich nicht als Rechnung. Die musikalische Rechnung ist der Generalbaß. Ohne ihn aber kann die musikalische Phantasie nicht von statten gehen.

In allen diesen theoretischen Anforderungen an das Kunstschaffen ist jedoch die innere Verbindung mit der Bewegung unverkennbar. Daher wird die theoretische Anforderung nirgends ein von Außen eintretender Zwang, sondern sie erwächst aus der eigensten Wurzel, aus der sich alle Zweige des Kunstschaffens entfalten. So ist es denn auch zu verstehen, daß die theoretischen Bedingungen nicht allein von den bahnbrechenden Geistern der Kunst anerkannt, gepflegt und ausgebildet wurden, sondern daß sich ihre Originalität selbst, wie die Art ihrer Produktivität mit dem Maße ihrer theoretischen Kraft steigert. Die Originalität wird keineswegs beeinträchtigt, die schaffende Phantasie keineswegs unfrei bei dieser Personalunion mit der wissenschaftlichen Theorie, sondern die Schöpfung wird um so zauberhafter an Macht und Vielgestaltigkeit, je mehr sie von der Theorie geregelt und geleitet wird, je mehr sie die Gesetzmäßigkeit der Erkenntnis in ihre eigene Aufgabe aufnimmt, und als Grundlage für die Behandlung derselben esthält.

Hätte die Poesie aber etwa von sich selbst aus zu ihrer innern Kraft und Reife gedeihen können, oder ist es die lebendige Anteilnahme an den Problemen der theoretischen Kultur und mithin auch an deren Zentrum, der Philosophie, wodurch die Poesie, als Kunstrichtung, vom Epos der Volkspoesie zur Unterscheidung kommt? Die theoretische Reife ist der durchschlagende Grund für den Unterschied der hohen Kunst von der archaischen. Und ebenso beruht auf diesem Grunde der Unterschied zwischen der Musik und dem Volkslied, wie schon der zwischen der Musik und dem Vogelgesang. Die Polyphonie erst unterscheidet die Musik von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

allen ihren Analogien. Sie aber macht die Abhängigkeit von der Theorie unverkennbar. Zugleich aber wird an der Musik die Gleichartigkeit des Denkens mit der Bewegung unmittelbar deutlich, und daher die Homogeneität der Erkenntnisbedingung mit der ästhetischen Erzeugung.

Nur auf diese Homogeneität kommt es uns hier an; nur auf die Klarstellung des Grundgedankens, daß die Eigenart des ästhetischen Gefühls nicht beeinträchtigt wird dadurch, daß die theoretische Erkenntnis ihm zur Grundbedingung und Voraussetzung gemacht wird. Dahingegen handeln wir jetzt noch nicht von der Frage, welche den positiven Anteil des Denkens und der theoretischen Erkenntnis am Kunstschaffen selbst, wie auch am Kunsterlebnis betrifft. Diese Frage geht den Inhalt der Kunst, den Inhalt aller Kunstarten an. Sie ist daher ein Hauptteil für die gesamte Inhaltsbestimmung der Ästhetik. Hier jedoch haben wir es erst mit der Erzeugung des ästhetischen Gefühls zu tun, als einer neuen Art des Bewußtseins. Deshalb kommt es uns hier vornehmlich auf die Homogeneität der Erkenntnisbedingung mit dem ästhetischen Gefühle an, insofern sie in der Einheit von Bewußtsein und Bewegung begründet ist. Nur in Andeutungen zur Erläuterung haben wir hier auf die andere Frage schon Bezug nehmen müssen.

7. Die Vorbedingung des Willens.

Suchen wir nunmehr die ebenso erforderliche Homogeneität des ästhetischen Bewußtseins mit der ethischen Willensbedingung zu ermitteln.

Die Reinheit in der Erzeugung des Willens ist vorgesehen in der Tendenz, welche das Willenselement mit dem Denken gleichartig macht. Diese Tendenz waltet im Rhythmus, und pflanzt sich demgemäß im ästhetischen Bewußtsein fort. Von hier aus bereitet sich die Verbindung mit der weitern Entwicklung des Denkens vor. Indessen beruht die positive Kraft des Willens auf dem Affekt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Wille bedarf zwar des Denkens und der Erkenntnis, aber er verbraucht sie für seine Eigenart. Diese hat ihren positiven Grund im Affekt. Der Affekt ist nun aber zwar nicht entblößt von Lust und Unlust, aber Lust und Unlust erschöpfen seinen Begriff nicht. Lust und Unlust sind nunmehr ja als Annexe und als relative Gefühlsstufen unzweideutig bestimmt. In Annexen aber kann nicht die positive Kraft entspringen, in denen die Eigenart des Willens besteht.

Es ist daher eine neue Art der Relativität für die Gefühlsstufe zu bestimmen. Denn der Affekt muß freilich eine Art von Gefühl sein. Der Inhalt, der immer nur dem Denken angehören kann, ist ja bereits als negative Bedingung befriedigt. Als positive Bedingung kann der Affekt aber nicht ein Anhängsel einer schon dagewesenen Bewußtseinsstufe sein, deren positive Bedeutung nur darin bestehen könnte. daß sie für eine neue Inhaltsstufe die Voraussetzung bildet. Denn jetzt handelt es sich für den Affekt um eine neue, eigenartige, selbständige Stufe des Bewußtseins, welche der Wille bildet. Daher hat die Ethik des reinen Willens die Gefühlsstufe der Suffixe unterschieden von der der Annexe. Das Suffix bedeutet nicht nur die Disposition für einen neuen Inhalt auf derselben Stufe, sondern die Bedingung der Erzeugung einer neuen Sture des Bewußtseins.

Wenn der Affekt das Willensgefühl zu vertreten hat im Unterschiede von den Denkinhalten des Willens, so muß diese Relativität des Gefühls eine positive, an ihrem Teile rein erzeugende Bedeutung haben. Der Wille darf nicht Velleität bleiben; der Entschluß nicht nur Plan und Vorhaben; er muß als Impuls die Handlung ins Werk setzen. Die Impulsivität, die Lebensenergie, der Schaffensdrang, die Tatkraft muß sich in die Handlung ergießen. Diese Kraft des Influxus ist der reine Wille. Setzet Ihr nicht das Leben ein, nie wird Euch das Leben gewonnen sein. Das ganze Ich bringt sich in dem Ziele der Handlung an den Tag. Was Begehrung zu sein scheint, Trieb, Naturgewalt, Baulust und Zerstörungstrieb; der Affekt, als

reines Willensgefühl, erhebt sich über alle diese vitalen Stufen des Empfindungsgefühls mit ihrer Lust und Unlust in allen ihren Nuancen.

Der Affekt nährt sich nicht allein aus diesen elementaren Empfindungsstufen: er ist ein Konflux zugleich von anderen Gefühlsstufen, von denen der Denkgefühle. Diese Vereinigung der verschiedenen Gefühlsstufen bringt die Veränderung hervor, welche das Suffix von dem Annex unterscheidet. Es ist die Reinheit zugleich, welche in dieser Veränderung sich erzeugt; welche insbesondere von den Denkgefühlen herleitbar wird. Diese Reinheit schafft dem Affekte die positive Energie, welche den Willen von der Begierde abscheidet.

Wenn dieser reine Affekt sich frei zu machen vermag von der Allgewalt der Lust und Unlust, so bedeutet dies nicht etwa, daß Lust und Unlust im Wechsel des Doppelgefühls sich aufspielen, indem etwa die Lust an und nach Kümmernissen rege wird, sondern es ist die andere Gefühlsstufe des Willens, welche die neue Gefühlsstufe zur Erzeugung kommen läßt. Wir denken unwillkürlich hier schon an das ästhetische Gefühl, wenn wir schon im reinen Willen diese Ablösung des Affekts von Lust und Unlust erkennen. Aber wir nehmen jetzt nur Bezug auf diese Ablösung, sofern sie innerhalb des reinen Willens selbst, für dessen Erzeugung sich vollzieht.

Die Ethik des reinen Willens hat das ethische Selbstbewußtsein in dem Ich der Allheit zur Objektivierung gebracht. Dieses Ich der Allheit ist nicht nur unterschieden von dem Ich des isolierten sinnlichen Bewußtseins, sondern auch von jener höheren Stufe, welche nur in einer Mehrheit von Individuen sich objektivieren kann. Diese Mehrheit bildet die relativen Gemeinschaften der Familie, des Stammes, des Volkes, wie nicht minder auch der religiösen Verbände. Die Allheit dagegen objektiviert sich in den Staaten und in der Menschheit, welche auf dem Staatenbund beruht. Diese Verbände sind absolut für den reinen Willen. Sie sind die höchsten,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die zuverlässigen Objektivierungen des ethischen Selbstbewußtseins.

Für die Ästhetik ist es eine wichtige Frage, ob der Inhalt der Kunstwerke, wie er von dem Zeitwechsel und von der nationalen Verschiedenheit der Künstler abhängig ist, so auch in solcher Relativität aufgeht, oder ob er trotz dieser Relativität einen absoluten Wert hat. Die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins scheint darauf zu beruhen, daß die Frage im Sinne des Nachsatzes zur Entscheidung kommt. Es scheint sich so eine vielleicht wichtige Analogie für das ästhetische Bewußtsein zu dem Willensbewußtsein in bezug auf das Subjekt herauszustellen. Wie das ethische Selbstbewußtsein nur in der Allheit zur Reinheit kommt, so würde es demnach auch mit dem ästhetischen Selbstbewußtsein, wenn das ästhetische Gefühl zu einem solchen zu reifen vermag, ebenso der Fall sein.

Aber abgesehen vom Individuum des Künstlers, handelt es sich auch objektiv im Verhältnis des darzustellenden Individuums zum Typus zu allernächst um den ethischen Begriff des Individuums. Der Typus selbst darf nicht die letzte Grenze der Kunst bilden; denn er bezeichnet nur den Menschen der Mehrheit. So bewegt sich die Kunst immer zwischen diesen beiden Polen des ethischen Selbstbewußtseins. Sie verengt sich, wenn das Individuum sich lediglich nationalisiert, ebenso wie wenn sie sich auf ein Konterfei einschränkt. Sie erhöht sich, wenn sie ihren Horizont von dem Mehrheitsbilde erweitert zu dem Allheitsbilde des ethischen Individuums. Auf diese Allheit muß der reine Wille, muß der Affekt sich richten. Dann erst kann das ästhetische Bewußtsein zur reinen Erzeugung kommen. Die Reinheit bleibt beschränkt, wenn die Willensgrundlage nicht zur Vollendung ihrer Reinheit kommt, wenn die Kluft zwischen Allheit und Mehrheit bestehen bleibt.

8. Verhältnis zur Religion.

Hier wird die Differenz einschneidend, welche zwischen der reinen Sittlichkeit und der

Religion besteht. Und diese Differenz wird bedeutsam in der Erzeugung des ästhetischen Bewußtseins: ob es seine Grundbedingung streng und genau in der reinen Sittlichkeit feststellt, oder aber ob es das Grundmoment des Willens aus der Religion entnimmt. Durch diese Differenz entstehen die wichtigsten Unterschiede in der Geschichte der Kunst, und auch in den Perioden der großen Künstler. Immer ist und bleibt ein Element der Sittlichkeit in der Religion; aber es ist in ihr nicht zur Reinheit gereift. Es ist auch mit anderen Elementen gemischt, welche nicht an sich von sittlichem Gehalte sind, oder auch nur den relativen Wert des Subjektes der Mehrheit an sich tragen. Das Verhältnis des ästhetischen Bewußtseins zur Religion wird der Gegenstand einer besondern Erörterung werden müssen. Hier sei nur auf das Verhältnis des reinen Willens zur Religion in ästhetischer Rücksicht Bezug genommen.

Die politischen Momente spielen auf beiden Seiten mit. Schon in der ältesten Kunst zeigen sich diese Einflüsse. Die Ehrfurcht vor der Gewalt der Herrscher hat ihre Paläste zur Umwandlung in die Tempel gebracht. So sind die Tempelbauten entstanden aus den Palastbauten heraus. Bei den Herrschern selbst aber und bei ihren, ihrem eigenen Wohnsitz gewidmeten Bauten, spielen religiöse Motive schon mit. Auch die Götter sind ursprünglich Ahnen und Heroen, mithin politischen Ursprungs. Auch im homerischen Olymp walten sie als politische Schutzgötter für Griechen und Trojaner, als Parteigötter, als Sonderschutzgötter. Dieser politische Ursprung ist an sich ein sittlicher Ursprung der Götter; er vollzieht ihr Verhältnis zu einem Volkswesen, zu dem Urgebild eines Staatswesens.

Wenn in späterer Zeit aber noch andere Motive für die Entwicklung der Gottheit und der Religion eintreten, insbesondere auch für das Verhältnis zwischen den Göttern und den Menschen, so gilt es zu bedenken, daß dann schon die Kunst vorhanden ist, und daß es demnach notwendig wird, so schwierig es ist, die Mitwirkung der Kunst bei dieser Entwicklung der Religion zu isolieren, und auf ihren besondern Wert abzuschätzen. Der Begriff des ethischen Selbstbewußt-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seins der Allheit wird sich bei dieser Unterscheidung des rein Ästhetischen von dem lediglich Religiösen zu bewähren haben. Das rein Ästhetische wird auf der reinen ethischen Vorbedingung beruhen. Diese aber darf nicht gleichgesetzt werden mit dem Religiösen, welches ein Mischprodukt sein muß, wenn anders unsere systematische Methodik richtig ist, welche für die Religion keine selbständige Art des Bewußtseins offen läßt.

9. Verhältnis zum Geschlechtstrieb.

Der reine Wille hat sein schwierigstes Problem vielleicht an demjenigen Affekt, der am intensivsten die Natur des Affekts ausprägt. Dieses Problem bildet der Geschlechtstrieb. Er ist ein sittlicher Affekt; denn auf ihm beruht die Grundform der Familie und des Stammes. Sie sind zwar nur relative Gemeinschaften, aber wenn auch die absolute des Staates und der Menschheit nicht begrifflich auf ihnen beruht, so doch natürlich und in dieser Hinsicht sachlich. Den Geschlechtstrieb pflegt man als das Urgefühl zu betrachten, und so läßt man auch das Kunstgefühl, als Gefühl, in ihm wurzeln. Darin liegt sicherlich eine richtige Beziehung. Ohne die Richtung auf die Geschlechtsliebe wäre die Kunst nicht erklärlich, weder als Poesie, noch als Malerei. Der Aufbau des ästhetischen Gefühls muß daher von diesem Element des geschlechtlichen Trieblebens ausgehen; aber es macht einen methodischen Unterschied, ob dieses Moment unmittelbar als ein Moment der Kunst angenommen wird, oder aber ob es zunächst als ein Moment der Sittlichkeit gewürdigt, und als solches zur sittlichen Vorbedingung des Kunstgefühls gemacht wird. Dadurch verändert sich das Grundverhältnis der Kunst zum Geschlechtstrieb.

Der Geschlechtstrieb ist ein Affekt, mithin gehört er in den Apparat des reinen Willens. Er bleibt nicht nur Trieb, sondern er wird ein Motor des reinen Willens. Wenngleich er nur relative Gemeinschaften zur Erzeugung bringt, so sind diese die unerläßlichen Bedingungen der Allheit. Er darf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

daher als unverächtlicher mitwirkender Bestimmungsgrund, Bewegungsgrund des reinen Willens gelten.

Wenn der Geschlechtstrieb jedoch nicht zuerst als ein sittlicher Affekt gedacht, und als solcher zur Vorbedingung des ästhetischen Gefühls angenommen wird, so entstehen die großen Verirrungen, welche in der Geschichte der Ethik selbst sich immerfort wiederholen, und welche ebenso auch in den Problemen der Kunst einen zentralen Herd haben. Gewöhnlich ereifert man sich in diesen ästhetischen Kämpfen um die ethische Reinheit, um die Befreiung und Läuterung des Willens von dem ausschließlichen Naturzwang des Geschlechtstriebs, um die Behauptung der sittlichen Eigenart des reinen Willens. Indessen ist dies eine Verschiebung des Streitpunktes. Die eigentliche Frage dreht sich nur um die ästhetische Eigenart, um die Eigenart und Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins, und zwar auch im Unterschiede vom sittlichen Bewußtsein. Wenn nun der Geschlechtstrieb an und für sich der Urtrieb der Kunst wäre, so würde dadurch nicht allein die Sittlichkeit der Kunst in Frage gestellt, sondern vielmehr ihr Unterschied von der Sittlichkeit, ihre Eigenart. Diese Eigenart wird nicht ermittelt, wenn dem Geschlechtstriebe Souveränität für das ästhetische Gefühl zugesprochen wird, als ob das Kunstschaffen lediglich unter seiner Machtvollkommenheit stände, als ob er der erzeugende Faktor der Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins wäre. Auch für die Ethik besteht keine Abhängigkeit von ihm. Der Geschlechtstrieb wird aber nicht etwa ein anderes Prinzip, wenn er vom Willen auf das Kunstgefühl übertragen wird. Damit wird seine Herrschaft nur vielseitiger, aber nicht spezifisch bestimmter.

Es kommt hinzu, daß, wenn der Geschlechtstrieb der alleinige Affekt des ästhetischen Gefühls wäre, alsdann auch das sittliche Bewußtsein als V o r b e d i n g u n g des ästhetischen zerstört würde. Denn wenn man selbst den Geschlechtstrieb zum Fundament der Sittlichkeit machen wollte, so muß man ihn dennoch, als sittlichen Affekt, zu allen Verhältnissen des D e n k e n s in Beziehung setzen. Dies erfordert der Begriff des reinen Willens. Und demzufolge

erstreckt sich diese Forderung auch auf das reine Gefühl. Der reine Wille darf mithin nicht eingeschränkt werden auf den Affekt des Geschlechtstriebes. Der Affekt überhaupt steht in notwendiger Korrelation mit dem ganzen Apparate der Erkenntnis. Das Selbstbewußtsein des reinen Willens ist das der Allheit; und schon das der Mehrheit fordert eine Erweiterung über die Isolierung hinaus, in welcher der Geschlechtstrieb hängen bleibt. Wenn mithin unser methodischer Leitgedanke durchgedacht wird, daß der Wille die systematische Vorbedingung des Gefühls ist, so wird dadurch allein schon die Irrung abgewehrt, daß das ästhetische Gefühl in dem Geschlechtstriebe auch nur seine Willensvorbedingung haben könne, geschweige, daß dieser mit dem ästhetischen Gefühl identisch werden könnte.

So zwingend nun auch in methodischem Sinne diese Erwägung ist, so stellt sich ihr doch das Bedenken entgegen: die L i e b e sei das Urmotiv, und sowohl auch im schaffenden, wie im genießenden Bewußtsein der U r q u e l l a l l e r K u n s t.

Hiergegen ist nun vorerst die V i e l d e u t i g k e i t des Wortes Liebe zu beachten. Schon in ethischer Hinsicht bildet diese einen gefährlichen Schaden für die Gewöhnung der Menschen an Zweideutigkeit, wenn nicht gar Doppelzüngigkeit. Vielleicht kann es ein besonderer Nutzen der Ästhetik werden, dieser tiefinnern Schädigung des Kulturbewußtseins entgegenzuwirken. Die Liebe entsteht als Elternliebe, die das Korrelat der Kinderliebe zu den Eltern erweckt. Es entsteht daraus ferner die Geschwisterliebe, und weiterhin die der Verwandten und der Stammverwandten. Die Geschlechter schließen sich nämlich in Verbänden zusammen, und in diesen U r f o r m e n d e s S t a a t s w e s e n s begründet sich die Liebe zur Sippe und zum Stamm, die gar nicht etwa lediglich Naturtrieb der blutsverwandtschaftlichen Liebe ist, sondern durchaus primitiver Politik. So wächst die Liebe allmählich auch zur Vaterlandsliebe. Der Staat wird das Band, welches die gemeinschaftliche Heimat objektiviert. Es wird immer deutlicher, daß die vermeintliche Liebe des Blutes vielmehr Deutung einer geistigen Erkenntnis ist. Selbst die Pflege-

eltern werden mit natürlicher Liebe geliebt, wie sogar auch die Pflegekinder.

Endlich erwachen in den sittlichen Beziehungen, welche die Menschen eingehen, auch die Gefühle der Freundschaft. Sind sie etwa Modulationen der Geschlechtsliebe? Man weiß, daß die Gemeinsamkeit geistiger Bestrebungen, zumal in der Jugend, aber auch das ganze Menschenleben hindurch, solche innige Verbindungen stiftet. Wenn der Verdacht entstehen kann, so haltlos er ohnehin ist, daß in manchen solcher Fälle Abschattungen, wie immer nuancierte, der Geschlechtsliebe zu erkennen wären, so ist es erst die Frage, ob diese das sittliche Motiv der Freundschaft ersetzen würde, oder ob vielleicht hierbei vielmehr schon das ästhetische Gefühl mitspricht, dessen Spur wir suchen.

In allen diesen vielen Bedeutungen der Liebe ist ein Doppelsinn unverkennbar. Sie beruhen ebenso sehr auf rein sittlichen Relationen, wie auf dem Urtrieb der Geschlechtsliebe. Und nun kommt in der Kunst eine neue Art von Liebe zum Vorschein, und wahrlich nicht eine schwächliche, die Liebe zur Kunst, zu ihrer Hervorbringung und zu ihrem Genießen. Wie steht es denn dabei um das Verhältnis der Geschlechtsliebe zu den Formen der geistigen Liebe? Dieses Verhältnis muß gefordert werden. Es ist methodisch beseitigt, daß der Geschlechtstrieb an sich auch der Kunsttrieb sein könnte. Sein Verhältnis allein zu den anderen sittlichen Richtungen und Willensgefühlen kann das Problem bilden.

10. Die Liebe in der griechischen Kunst.

Die griechische Kunst ist auch an diesem zentralen Punkte unsere Lehrmeisterin. Wir wissen, wie sie in allen ihren Arten nicht nur, wie das alte Wort lautet, die Götter den Griechen erfunden hat, sondern auch ihre Sittlichkeit gestaltet, gegliedert, lichtvoll entfaltet und distinguiert hat. Die Liebe ist der Stammbaum ihrer Kunst. Sie erreicht ihre Höhe im Apollobild. Aber Apollo hat sein Gegenbild in Dionysos, wie Artemis in der Aphrodite. Phidias vertritt die nationale politische Kultur der Kunst.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In deren universeller Einheit fehlen wahrlich nicht die intimen Relationen, welche Apollo und Aphrodite darstellen. Dafür enthalten die Schöpfungen der Akropolis das ergreifende Zeugnis. Und dennoch hat das gewaltige Zentrum der nationalen Einheit diesen Göttern und Heroen, wie sie hier zusammengefaßt werden, einen gleichsam objektiven Charakter der hellenischen Kultur verliehen. Freilich ist das allgemein Menschliche in diesen ewigen Gestalten vollendet ausgeprägt, aber die Vollendung ist so erhaben, und es ist so sehr die Prägnanz der menschlichen Vollendung, die in ihnen erstrahlt, daß dagegen die einzelnen Seiten des Menschentums zurücktreten. Hier verschwindet aller Doppelsinn der menschlichen Liebe, und so auch der göttlichen. Es gibt keinen Unterschied mehr zwischen Apollo und Dionysos, und so auch nicht im Weiblichen. Die Liebe hat hier keine Zweideutigkeit. Es reget sich die Menschenliebe, die Liebe Gottes regt sich nun. Die Götter sind Menschen, denn die Menschen sind Götter.

Anders tritt uns Praxiteles entgegen. Er hat das Herz des sterblichen Menschen. Er hat das Herz für die Konflikte und Kollisionen des Menschenherzens. Daher wird er zum Schöpfer der Aphrodite. Freilich ist er auch der Freund und der Bildner der Phryne. Aber die Phryne hat ihm wahrlich nicht zur Aphrodite Modell gestanden. Göttliche Liebe ist die Seele seiner Aphrodite. Daher ist die Hoheit des Weibes der ewige Typus der Knidischen Venus. Diese göttliche Hoheit liegt in der unnachahmlichen himmlischen Güte dieser Liebe.

Nur der Universalgeist der Renaissance, Lionardo hat dieses Problem der himmlischen Güte des weiblichen Menschenherzens wieder als sein größtes Problem auf sich genommen. Und er hat dieses Problem der reinen Menschenliebe vielleicht überzeugender gelöst als Raffael selbst mit allen seinen Madonnen. Darüber wird noch ein systematisches Wort zu sprechen sein. Hier genüge es zu betonen, daß Lionardo das Problem wenigstens tiefer gestellt hat, weil er chne Anschluß und Anlehnung an mythologische oder religiöse Motive das Motiv der Liebe in der Güte, in der Freundlichkeit des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

menschlichen Antlitzes dargestellt hat, und zwar in der schwierigsten aller Mienen desselben, im Lächeln, das an sich nur transitorisch sein, und daher nicht festgehalten werden zu können, werden zu dürfen scheint. Daher erklären sich auch die entgegengesetzten Deutungen der Mona Lisa. Man will an solche Güte, die nicht dem Sujet nach als überirdisch sich darstellt, nicht glauben können, daher hält man sie für Ironie.

Man verkleinert mit solcher Deutung aber das Wesen des Menschen, wie dieser größte Künstler es sich zum Problem gemacht hat. Es ist das Problem des Praxiteles, das so wieder auflebt, die Hoheit in der Güte, die Vollendung des Menschenwesens in der Liebe. So bleibt die Liebe nicht Geschlechtsliebe, sie umschließt alle Seiten des Menschlichen. Aphrodite wird der Hera ebenbürtig, gleichartig. Sie wird ebenso sehr zum Inbegriff alles Göttlichen wie Apollo, und ebenso auch zum Inbegriff alles Menschlichen. Die Liebe verliert die Einseitigkeit des Aphrodisischen; sie gewinnt einen wahrhaft sittlichen Mittelpunkt, der sie von aller Gegensätzlichkeit, von allem Widerspruch befreit.

Die Kunst des Praxiteles hat diesen, wie wir sagen dürfen, systematischen Charakter. Er hat ja auch theoretisch über die Kunst geschrieben. Und durch alle seine Werke geht dieser Grundzug, die antinomische Natur im Wesen des Menschen zum Ausgleich zu bringen; daher auch im Wesen der Götter. Dieser Grundzug seiner Kunst läßt sich am sichersten erkennen in seiner Schöpfung des Satyrs. Was der Satyr bedeutet, werden wir später zu betrachten haben. Hier genügt es, ihn als Vertreter des Geschlechtstriebs zu denken. Als solcher geht er durch die ganze Kunst bis dahin. Neben dem Satyr aber geht auch der Eros einher, gleichsam ein Attribut der Aphrodite. Praxiteles macht aus dem Eros das Doppelbild des Traumes und des Todes, beide im Schlafe vereinigt. So faßt er den Eros als das Traumbild des Menschenlebens.

Aber er faßt den Eros noch universeller und zentraler für das menschliche Dasein. Wie er erst die Aphrodite zur eben-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

11. Das ästhetische Gefühl der Liebe.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So ergibt sich die große Konsequenz: wenn das ästhetische Bewußtsein als reines Gefühl bestimmbar werden soll, so ist die Liebe dieses reine Gefühl und ferner bedeutet dies: mag die Liebe auch sonst wie benennbar bleiben, ihrer unzweideutigen Grundbedeutung nach ist sie der Urquell der Kunst.

Die Ethik des reinen Willens hat die Liebe als den Affekt für die relativen Tugenden aufgestellt, sie hat zugleich aber an der Kunst hauptsächlich die Beleuchtung und Bewährung hierfür gefunden. Der scheinbare Widerspruch hebt sich zu größerer methodischer Klarheit. Auch die Relativität dieser Tugenden, der Bescheidenheit, der Treue, der Humanität selbst beruht darauf, daß diese Tugendwege nicht von eigener ethischer Kraft sind, sondern daß in ihnen schon Wege der Kunst zu erkennen sind. Sie bleiben Tugendwege, Wege der Sittlichkeit, welche in die sittlichen Vorbedingungen der Kunst eingehen. Aber die Abstraktionen, die systematischen Unterscheidungen des Kulturbewußtseins fließen hier zusammen. Der Affekt der Liebe bewirkt diesen Übergang der Grenzen. Es ist schon die ästhetische Grundrichtung, welche die relativen Tugendwege anbahnt. Nur abgeleiteter Weise ist daher die Liebe ein sittlicher Affekt.

Weil sie das ästhetische Gefühl ist, als solches aber den sittlichen Affekt zur Vorbedingung hat, wirkt dieser auch als relativer Affekt in ihr. Er bleibt aber für sie nicht isoliert; sie verschmilzt ihn mit dem absoluten Affekte der Ehre. Und dadurch erhöht sich der Affekt der Liebe selbst. In dieser Vereinigung von Liebe und Ehre vollendet sich der Begriff der Liebe. Diese Vollendung aber liegt jenseits der reinen Sittlichkeit, innerhalb welcher die Liebe nur relativ bleibt. Sie ist ja auch nur ein Tugendweg zur Sittlichkeit, keineswegs die Sittlichkeit selbst. Diese Vollendung der Liebe, auf Grund ihrer Erhöhung durch den Affekt der Ehre, vollzieht allein die Kunst.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

12. Die Einfühlung.

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Subjekt. Beide sind für das reine Gefühl nicht gegeben. Inwiefern sie sonst gegeben sind, müssen sie dies als Stoffe sein. Als solchen aber wohnt ihnen noch keinerlei Gefühl ein, so daß aus ihnen nichts heraus, in sie nichts hineingehen kann. Das reine Gefühl, als Erzeugung seiner selbst, erzeugt sich in seinem neuen Inhalt. Und dieser ist ebenso doppelseitig, wie der Inhalt der Erkenntnis und der Inhalt des Willens es ist. In beider Hinsicht aber, und in der Doppelheit beider Hinsichten vollzieht sich das reine Gefühl schlechthin als Erzeugung als reine Neuschöpfung.

Die Einfühlung dagegen müßte an den relativen Gefühlsstufen hängen bleiben, und an ihnen scheitern, auch wenn sie sich nicht schon im Lebensgefühl und im Glücksgefühl preisgäbe. Die Beseelung eines toten Materials mit Menschengeist und Menschenseele benutzt nicht ein schon vorhandenes Gefühl; sie ist die allererste Erzeugung des Gefühls, dessen Reinheit sich in der Kraft, in der durchdringenden Klarheit und Durchsichtigkeit seiner Schöpfung offenbart.

13. Die Gottheit und der Mensch.

Diese reine Erzeugung, in welcher das reine Gefühl sich vollzieht, ist Liebe zur Natur des Menschen. Und auch diese Liebe ist rein erzeugend: sie erhöht das Menschenmaß; sie erhöht den Begriff des Menschen noch über alle seine geistige Bedeutung, noch über alle seine sittliche Leistungskraft. Ob der Begriff der Gottheit durch die Kunst gefördert wird, das ist sehr die Frage. Die Götter mögen den Griechen von der Kunst gegeben sein, und überall mag die Kunst an ihrer Ausbildung teilhaben.

Um so trennender tritt dagegen das Wort vom Einzigen Gotte: Du sollst dir kein Bildnis machen. Und wie von den Göttern, so wird es auch abgewehrt in der ganzen Geschichte des jüdischen Monotheismus von den Heroen. Monotheismus und Polytheismus dagegen vereinigen sich in ihrem verschiedenen Anteil an der Kunst: die Juden an

der Poesie und der Musik, die universelleren Griechen außer in diesen Anteilen noch an der bildenden Kunst. Das Gemeinsame aber in beiden Kunstgattungen ist der Mensch, die Erhöhung, die Vollendung der Natur des Menschen. Dazu bedient sich die griechische Plastik des Mythenstoffs der Götter, während die Psalmen die Seele des Menschen entfalten, erweitern, erhöhen, und diese Erhöhung des Menschen zum eigentlichen Ziel haben. Wie in der Plastik die Göttermythen nur Stoffe sind für das Ideal des Menschen, so in den Psalmen die Nähe Gottes nur gleichsam der Vorhof für den Tempel des Menschen. Die Seele des Menschen, in der Nähe Gottes, in der Sehnsucht zu Gott hin ihre tiefe Kraft ausgrabend und erobernd, sie ist das Heiligtum dieser Poesie und dieser aus dieser Poesie entquellenden Musik. Es ist Kunst, daher muß der Mensch der zu erzeugende Gegenstand sein. Es ist das erzeugende Gefühl der Kunst, daher muß die Liebe zum Menschen die erzeugende Kraft sein. Auch hier ist es, man täusche sich hierüber nicht, die Natur des Menschen, welche geliebt wird. Wo die Sehnsucht klagt, da bricht die Natur des Menschen hervor.

Die Sehnsucht ist der Naturlaut der Seele. Sie verbindet die Natur des Menschen mit der allgemeinen Natur, mit den Wolken, zu deren Höhe das Gebet sich aufschwingt, wie mit den Bäumen, die wachsen und welken, wie mit den Tieren und den Vögeln. Die Schwingen der Seele suchen ihr Urbild an den Schwingen der Taube in ihrem Fluge, in ihrem Ruhen. Wir werden auf die Bedeutung der Psalmen für die Kunst noch zurückkommen.

Wo die Kunst lebendig wird, da regt sich die Liebe zum Menschen. Und wo die Götter der Darstellung entzogen werden, da öffnen sich neue Schleusen für den Strom der Menschenliebe, indem der Mensch nicht weniger erhöht wird als durch die plastische Natur. Hier liegen die Grenzlinien zwischen der bildenden Kunst und besonders der Musik. Zunächst aber begrenzen sich hier auch bildende Kunst und Poesie. Es ist doch auch die Natur des Menschen, welche vorzugsweise in seiner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seelischen Art Problem wird, und zur Erhöhung gebracht werden muß. Die Begeisterung für diese gleichsam seelische Natur im Menschen, vielmehr für die sinnliche Natur seines Seelenwesens ist es, welche nicht nur in der Lyrik hervorquillt, in der die Erhöhung noch zweifelhaft bleiben könnte, sondern auch im Drama in dem der Mensch zum Prometheus wird. Und doch bleibt es die sinnliche Natur des Menschen, die Menschen schaffen will. Die Liebe zum Menschen ist auch hier die erzeugende Urkraft. Ihr müssen die Götter zum dienenden Stoffe werden.

Der Mensch ist das Urmodell der Kunst. Die Liebe zum Menschen das Urgefühl des Kunstschaffens, wie des Kunstgenießens. In diesem Urmodell treten alle Richtungen des Bewußtseins in Spannung, die Erkenntnis, wie der Wille. Und aus dieser Spannung schnellt die neue Erzeugungsweise hervor, das reine Gefühl.

Wir werden sehen, wie die Differenz unter den Kunstgattungen sich aus dieser Spannung ergibt. Die bildende Kunst geht unmittelbar hervor aus der Richtung der Erkenntnis und der Natur; Poesie und Musik dagegen erzeugen sich aus der Spannkraft des Willens vorzugsweise. Daher beseelt die bildende Kunst den Leib des Menschen durch den Geist der Sittlichkeit, Poesie und Musik dagegen suchen einen Körper für den Hauch der Seele, den sie atmen. Darüber wird die Entwicklung erst folgen können. Jetzt halten wir uns an das Prototyp der bildenden Kunst, die daher instruktiver ist für den Begriff des Gefühls, als Liebe, obwohl Poesie und Musik den Schein des Vorzugs in sich tragen, während sie doch problematisch bleiben für die Verkörperung der Seele. Denn diese kann nur im Menschen, nicht als Mensch erfolgen. Im Menschen droht sie immer etwas Einzelnes zu bleiben; der Mensch selbst dagegen muß als die Allheit der Züge seines Menschenwesens zur Darstellung kommen. So fordert es die Liebe zum Menschen, die keine Einschränkung, keine Ausnahme für eine Seite des Menschlichen zulassen kann. Diese Allheit des Menschenwesens fehlt in Poesie und Musik, diese Allbeseelung jedes Muskels und jeder Gliedmaße. Im ganzen Leibe steckt die ganze Seele; ganz in jedem Teil des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leibes. So führt die plastische Allheit unmittelbarer auf die Vollendung der Liebe hin.

Ebenso wird die plastische Liebe auch als Gefühl erkennbar, wie in Poesie und Musik, zugleich aber als Erzeugung deutlicher als sie. Denn dort bleibt die sinnliche Natur doch immer seelisch, Entfaltung der Seele an den sinnlichen Kräften der Seele. Die Sinnlichkeit bleibt auf die Seele eingeschränkt. Die plastische Allheit dagegen umfaßt in der Gestalt des Menschenleibes die ganze Sinnlichkeit, die ganze Natur des Menschen, und bringt sie zur Erzeugung. Es ist also freilich im Urquell die Liebe zum Menschen, mithin das Gefühl, aber dieses Gefühl bezeugt sich hier unmittelbarer als Erzeugung, weil es die Gestalt des Menschen ist, die es zu erzeugen gilt.

Daher auch der Schein größerer Freiheit hier als dort, einer Art von Neutralität und Gleichgültigkeit, die der Liebe entgegengesetzt zu sein scheint. Indessen ist es vielmehr das Gleichmaß in der Spannung der beiden Vorbedingungen, welche den Willen mäßigt, ohne ihm seine Impulsivität zu benehmen, welche die Erkenntnis an der konkreten Aufgabe lebendig macht, ohne ihr ihre Beschaulichkeit und Fassung zu nehmen. Gefühl, Liebe zum Menschen bleibt die Urkraft, aber das reine Gefühl ist Erzeugung, Erzeugung aber wird wirklicher im Ebenbilde des Menschen, welches der Leib seiner Seele ist.

14. Das Kriterium der Vollendung.

Die Vollendung kommt auch unaufhaltsamer hier zur Erfüllung als dort. Dies läßt sich am Begriffe des Maßes erkennen. Die griechische Plastik hat sich nicht an den Kanon des Polyklet gebunden. Phidias hat seine Größe an dem Übermaß zur Entwicklung gebracht, welches die ehemals sogenannten Tauschwestern offenbaren. Das ist nicht das Übermaß der Göttergestalt, sondern die Erhöhung der Menschengestalt. Daß dem so ist, das hat Michelangelo zur Wahrheit gebracht, und darin besteht die über allen Tadel tiefster Verkennung erhabene

wahrhafte Originalität Michelangelos, daß er in diesem Übermaß über die Jahrtausende hinweg mit Phidias sich verbindet. Das ist nicht Barock, sowenig Phidias Barock ist. Das ist die größte Einzigkeit der Originalität, welche die Höhe der wahrhaften Klassizität ist. Wenn das Wort eine mehr als historische Gültigkeit hat, daß die Höhe der Kunst zugleich den Übergang zum Barock in sich trage, so erfährt es hier nicht bloß seine Bestätigung, sondern seine Berichtigung.

Der Schein des Barock liegt im Übermaß. Das Kriterium für das Maß des Übermaßes aber liegt im Begriffe der Vollendung. Ob das Übermaß aus der Tendenz zur Vollendung entspringt, und ob es der Ausdruck dieser Vollendung ist, in diesem Kriterium liegt die Entscheidung der Frage, ob die Klassizität sich behauptet, oder aber ob sie in Barock abschwillt. Dieses Abschwellen müßte auch in dem gewaltigsten Anschwellen des Kraft- und Größenmaßes sich verraten, wenn die Vollendung nicht das Ziel bildete, wenn äußerliche Vergrößerungen als Verzerrungen erscheinen müßten. Und wiederum bleibt das Kriterium der Vollendung des Menschenmaßes im erzeugenden Gefühle mit der allumfassenden Liebe zum Menschen verbunden.

Ob Grecc in seinem Übermaß, in dem er die Wege Michelangelos offenbar beschreiten will, von seinem Ziele bestimmt, von seiner Liebe getrieben, von seinem Gefühle geleitet wird, das haben die Kunstkenner zu untersuchen; aber die Entscheidung liegt, auf Grund ihrer kunstwissenschaftlichen Untersuchung, bei der reinen Ästhetik.

Unausweichlich geht hier der Blick auf Beethoven. Auch er steht im Rufe, auf ein Übermaß das Menschengefühl zu spannen, und es fehlt nicht an großen Stimmen, welche auch in ihm, in dem Übermaß seiner Dissonanzen den Übergang zum Barock erkennen wollen. Auch in neuerer Zeit wagt sich dieses Urteil hervor. Was dieses Übermaß an dem Naturkörper der Töne zu besagen hat, das wollen wir hier noch nicht betrachten; nicht das Übermaß in der Spannung der beiden Vorbedingungen, sondern nur wie es sich in der An-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

spannung des erzeugenden Gefühls, in der Liebe zum Menschen verwirklicht, welche die Seelenkraft des Menschen zu einer neuen Höhe bringt. Wer das Barock nennt, der entzieht die Musik dem Ideal der Vollendung. Wer in diesem Übermaß nicht das Grundmaß zu erfühlen vermag, der schränkt die Liebe ein, welche in der Musik nicht geringer als in jeder andern Kunst den Begriff des Menschen in der Seelenkraft seines Gefühls zu pflegen, zu verwalten, zu mehren, zu erhöhen, zu erzeugen hat. Denn Erzeugung ist immer Erhöhung. So fordert es die Reinheit. Indem aber die reine Erzeugung, als Erhöhung des Menschenbegriffs, durch die Erhöhung seiner Menschennatur als die Aufgabe der Kunst immer deutlicher wird, so wird das reine Gefühl einleuchtend als reine Erzeugung.

Die reine Erzeugung hat nunmehr in dem reinen Erzeugnis Wirklichkeit gewonnen. Die Natur des Menschen ist als das reine Erzeugnis zur Erkenntnis gekommen. Die Natur des Menschen, das ist der Mensch der Natur. Die Natur wird zum Zubehör des Menschen, wie sie seine Umgebung, seine Umwelt für seine Innenwelt ist. Sein Leib ist ein Teil dieser Umwelt. Aber dieser Leib ist nicht schlechthin seine Seele. Das reine Gefühl geht nicht schlechthin auf den Leib, sondern es zielt auf die Seele, wie es aus ihr entquillt. Die Vorbedingungen des ästhetischen Gefühls schon stellen diesem die Aufgabe, an ihnen selbst die Einheit zu vollziehen. Diese Einheit ist das Erzeugnis des reinen Gefühls. Diese Einheit ist nicht Resultante jener beiden Vorbedingungen, sondern die neue Schöpfung, die reine Erzeugung.

15. Die Gestalt.

Und wie bringt die Kunst diese Einheit zu Stande? Darin eben ist die Plastik so instruktiv: sie erzeugt diese Einheit an der Gestalt des Menschen. Die Gestalt ist nicht nur sein Leib, sowenig als sie schlechthin seine Seele ist. Die Gestalt ist die Einheit von Seele und Leib.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So bekundet sich das reine Gefühl als Erzeugung. Diese wird unmittelbarer deutlich in dem Inhalt eines Objekts. Und dieses Objekt ist bei aller ihrer Innerlichkeit in eminenter Weise die Gestalt. Es läßt sich so auch verstehen, daß in dem Schicksal der Sprachvernunft die Gestalt ausersehen wurde, die Trägerin, die Offenbarerin des tiefsten Inhalts der Seele zu werden: die Gestalt, als Idee. So tritt die andere Seite des Inhalts in der Natur des Menschen an der Gestalt hervor, die andere Seite, welche vielmehr die ursprüngliche ist, wenn anders die Erzeugung reines Gefühl ist. Die Erzeugung geht aus auf das Objekt; das reine Gefühl geht aus von dem Subjekt.

Wenn die Seele in der Gestalt der Inhalt der Erzeugung werden soll, so muß das Subjekt immanent werden dem Objekt. Das reine Gefühl erschöpft seinen Begriff nicht im Inhalt des Objekts, sondern seine Prägnanz vollzieht sich erst in der Erzeugung des Subjekts. Die Seele baut sich den Leib, und die plastische Gestalt ist dieses Bauwerk. In ihr zuckt die Seele in jedem Muskel; in der Ruhe nicht minder als in der Bewegung. Diese Seele der Gestalt ist aber vorab die Seele des Gefühls. Die Seele des Künstlers wird lebendig in der Seele der Gestalt. Auch sie ist nicht vorher fertig vorhanden, so daß sie sich nur in das Kunstwerk zu ergießen brauchte, sondern sie erzeugt sich erst, sie entfaltet sich erst in der Gestalt, in deren Erzeugung.

Das Kunstgefühl ist Liebe zum Menschen. Diese Liebe kann nicht anders als auch reflexiv sein. Diese Rückbiegung ist aber nur Illusion. Der Eros hat seinen Ursprung im Künstlergeiste des Menschen selbst. Er ist dort freilich nicht fertig vorhanden, sonst könnte die Methodik des Ursprungs nicht in Kraft treten. Man darf aber wohl gleichnisweise sagen, daß alle systematischen Richtungen des Bewußtseins in ihm ihren Ursprung haben; in ihm, sofern er für keine Richtung gegeben, für eine jede aber die Aufgabe ist, die unendliche Aufgabe, welche für jede Richtung des erzeugenden Bewußtseins die Ursprungsidee ihrer Einheit bildet. Eine jede dieser Richtungen hat eine besondere Einheit zu ihrem Ursprung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Daher kann keine dieser Einheiten die Einheit des Bewußtseins überhaupt sein. Wir unterscheiden die Einheit für das Bewußtsein der Erkenntnis, als die Einheit des reinen Denkens, von der Einheit des Willens, in welcher die Ethik des reinen Willens das Selbstbewußtsein definiert hat.

Wenn wir nun hier bei dem ästhetischen Bewußtsein vor der Frage der Einheit stehen, so scheint eine große Schwierigkeit sich zu erheben. Mehr als die vorhergehenden Bewußtseinsarten scheint die Einheit für das reine Gefühl gefordert zu sein; und dennoch ist diese Einheit auf das Äußere der Gestalt, das Objekt des Menschen bezogen. Wenn das Gefühl die Erzeugung hier zu vollziehen hat, so sollte die Einheit, wenngleich auch sie nicht als gegeben gedacht werden darf, dennoch in absoluter Ursprünglichkeit zu denken sein. Bei den anderen Arten mag die Beziehung auf die Einheit von dem Stoffe ausgehen, an dem die Aufgabe ansetzt; selbst beim reinen Willen bildet die Materie der Begehrung diesen Ausgangspunkt. Beim reinen Gefühl hingegen, sofern es erzeugende Liebe ist, muß der Ursprungspunkt schlechthin im Innern liegen. Die Gestaltung ist Seelengebung. Die Seele ist in erster Instanz die Seele des Künstlers, welche auf die Gestalt, in die Gestalt hinein gefühlt wird. So scheint das ästhetische Bewußtsein vorwiegend die Einheit zu fordern, und mithin das Subjekt im Inhalt der Erzeugung.

Es ist mithin gar nicht Reflexion, Zurückbiegung auf die ursprüngliche Einheit des Gefühls, welche hier gefordert wird, sondern es ist vielmehr die ursprüngliche Ausstrahlung des reinen Gefühls, vermöge deren das Subjekt zum unmittelbarsten Erzeugnis wird. Die Korrelation von Subjekt und Objekt, die überall durch den Grundbegriff der Einheit, als der Vereinigung, gefordert wird, vollzieht sich hier nach der allgemeinen Methodik, aber gemäß der systematischen Eigenart in dieser scheinbar rückläufigen Weise, während die Korrelation, wie sie das reine Gefühl fordert, die Ursprünglichkeit der Einheit nur noch zwingender macht. Das Mannigfaltige, welches sonst als gegeben gedacht wird, wird hier

schroff und scharf als Stoff gestempelt, der geformt werden muß, was nur die Einheit leisten kann. Diese Einheit ist die Seele im Leibe. Diese Einheit ist das Subjekt.

16. Die drei Richtungen des reinen Bewußtseins.

Wir stehen an der Frage des Ich im ästhetischen Gefühle. Und es wird zweckmäßig sein, das Verhältnis der drei Richtungen des Bewußtseins zum Ich-Problem hier in Erwägung zu ziehen.

1. Im Erkenntnis-Bewußtsein tritt, als Ich, das Ich ganz zurück. Die hier obschwebende Einheit des Bewußtseins ist unverwandt auf die Erzeugung des Objekts gerichtet. Diese Erzeugung, die Vereinigung aller dabei ins Spiel kommenden Momente, ist hier die alleinige Aufgabe; für diese Leistung hat das Ich einzustehen, und ihretwegen sich ganz ins Dunkel zurückzuziehen. Wenn dennoch die objektivierende Leistung eine subjektive Zurüstung fordert — der Vereinigung muß korrelativ eine Einheit entsprechen — so bildet diese Einheit nicht das Ich, sondern der Begriff.

Im Begriffe vereinigen sich die beiden Grenzpunkte der Erzeugung: das Objekt und das Subjekt. Vermittelst des Begriffs kommt die Erzeugung zu Stande. Der Begriff ist der Hebel, mit dem die Vereinigung das Objekt herauthebt. Die Vereinigung kommt als Objekt zur Erscheinung im Bilde der Einheit.

Wie diese Einheit aber das Bild des Objekts ist, so noch mehr das des Subjekts. Für das Subjekt wird sie sogar zum Urbild. Was wäre das Subjekt ohne Einheit? Daher ist der logische Begriff des Denkens, und ebenso sehr der der Seele, von Parmenides ab bis Kant, stets als Einheit, mithin als Begriff gedacht worden.

Das ist der Sinn des Streites zwischen Logik und Psychologie bezüglich der Hegemonie. Das Subjekt, das Ich kann nur logisch bestimmt werden, als Einheit für die Vereinigung aller Momente im

Objekt. Die Einheit des Objekts, sie ist das Objekt. Die Einheit aber ist immer nur der Begriff, in dem die Vereinigung sich vollzieht. Das lehrt die Logik.

Wenn dagegen die Psychologie von der Logik unabhängig bleibt, so wird das Verhältnis umgekehrt. Jetzt ist die Einheit schon an und für sich da. Wie kann sie das aber sein? Dafür haben wir eben das absolute Subjekt. Wer nun aber die Seelensubstanz nicht glaubt, der verschmäht eben die Metaphysik der Psychologie. Wenn dagegen aber der Einwand erhoben wird: kann denn die Metaphysik das Objekt begründen, wenn sie die Einheit nicht als Einheit des Begriffs, sondern als Einheit der Seele annimmt? So stellt sich darauf, bald verschleiert, bald unbefangen, bald aber auch berechnet, die Antwort ein: das Objekt steht von vornherein fest. Es ist Subjektivismus, das Objekt durch den Begriff gewinnen zu wollen.

So bildet sich ein innerlich befestigtes Verhältnis zwischen Psychologie, Metaphysik und Sensualismus. Die Metaphysik läßt den Sensualismus in Frieden, um den Spiritualismus retten zu können. Der Sensualismus soll die Logik ersetzen. Nur so kann die Psychologie die führende Stelle einnehmen. Alles nur, damit die Einheit nicht als Einheit des Begriffs zu suchen sei, sondern in der Einheit der Seele gefunden werde.

Wenn dagegen das Bewußtsein des reinen Denkens, der Erkenntnis. als Erzeugung des Objekts, die Erzeugungsweise des Begriffs ist, so tritt die Einheit des Bewußtseins, als Selbstbewußtsein, unweigerlich zurück. Die Einheit, die hier die erzeugende Kraft ist, ist die des Begriffs. Die Einheit des Begriffs aber hat nicht sowohl für die Einheit des Subjekts zu sorgen als vielmehr für die des Objekts. Erkenntnis ist Erzeugung des Objekts. Das reine Denken zielt auf nichts anderes als auf die Erzeugung, die Begründung, die Sicherung des Objekts. Wo das Subjekt in methodischer Weise Gegenstand des Denkens wird, da handelt es sich um ein anderes Denken als das Denken der reinen Erkenntnis.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

2. Diese andere Art des Denkens macht sich im Willen geltend. Er ist reiner Wille; denn er erzeugt die Inhalte der Sittlichkeit. Der reine Wille ist aber nicht nur Denken; in ihm arbeitet der Affekt. Er ist in seinem Urelement Bewegung. Diese Bewegung aber ist die Urtat des Bewußtseins. Sie ist nicht das Urbild der Materie, sondern für diese selbst der erste Schritt des Bewußtseins zu seiner Entwicklung und Darstellung. Wenn so der Wille schlechthin, seinem Ursprunge nach, Erzeugung des Bewußtseins ist, so kann die Meinung aufkommen, daß im Willen das Ich seinen legitimen Platz gewinne und behaupte.

Alles Verlangen ist die Triebfeder, um eine Leere auszufüllen, in welcher das Bewußtsein gleichsam gähnt; und es ist nur scheinbar das Objekt, welches diese Füllung zu bewirken hätte, oder zu bewirken vermöchte. Es ist vielmehr schlechterdings das Ich allein, das an die Stelle dieser Leere treten soll. Das Objekt ist nur das Mittel, scheinbar die Leere zu verdecken, daher der rasche Wechsel in den Gegenständen, die als diese Mittel begehrt werden. Sie alle sind irrelevant, nahezu indifferent; es handelt sich lediglich um das Ich selbst, welches über dem Abgrund dieser Begehrungen schwebt. Und was von der Begierde gilt, das glaubt man auch bei dem Willen nicht preisgeben zu dürfen. Bleibt doch auch der Wille vom Affekt getrieben, der selber ja auf die Mischung mit jenen elementaren Antrieben angewiesen bleibt. So scheint hier das Ich unverrückbar den Zielpunkt zu bilden.

Dennoch ist dies nur Illusion. Das Ich ist im reinen Willen weder der Zielpunkt, noch der Ursprungspunkt. Von ihm geht die Ausstrahlung nicht aus, und auf ihn geht keine Reflexion zurück. Von diesem Ich kann der reine Wille nicht ressortieren. Dann könnte er nur Begehrung sein. Der Brennpunkt, der den Mittelpunkt des reinen Willens bildet, ist ein unendlicher Punkt, nicht nur im räumlichen Sinne, sondern im Sinne der unendlichen Allheit. Das Individuum des reinen Willens hat seinen Brennpunkt in der unendlichen Aufgabe des Ich. Das Ich des reinen Willens ist durchaus nicht gegeben. Wer daran Anstoß nimmt, der unterschätzt die Gefahr, welche hier für den sitt-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lichen Willen besteht, in psychologisches Begehren sich zu verflüchtigen und zu vernichtigen. Das Ich des reinen Willens ist die Einheit der Allheit, welche, als unendliche Aufgabe, das Selbst des reinen Willens zur Erzeugung bringt.

Für diese Aufgabe des Selbst ist die Autonomie die Methode. Der freie Wille ist nicht ein Attribut eines bestehenden Ich; die Freiheit, vielmehr die Autonomie ist nichts als eine Methode, wie die Erkenntnis überall mit Ideen, als Methoden, zu operieren hat. Dieses Selbst der sittlichen Allheit ist und bleibt die unendliche Aufgabe des wollenden Ich.

Dieser Reinheit des Ich wegen hat die Ethik des reinen Willens dieses Ich als Selbstbewußtsein ausgezeichnet, im Unterschiede von dem Bewußtsein der Erkenntnis. Das Selbstbewußtsein des sittlichen Individuums ist das Selbst der Allheit. So lange das wollende Ich sich nur als Individuum fühlt, so lange ist es noch nicht zum Ich des reinen Willens gereift. Auch wenn es nur erst in einer der relativen Mehrheiten sich zu objektivieren vermag, bleibt es noch im Vorhof der Sittlichkeit, auf dem Wege der relativen Tugenden. Nur in der Allheit des Staates und der Menschheit atmet das wahrhaft lebendige Subjekt des reinen Willens.

Indessen ist es freilich zu begreifen, daß man an diesem Ich des sittlichen Selbstbewußtseins kein Genügen finden mag, daß man eine Beschränkung fordert, als wäre sie eine Ergänzung. Freilich, dieses Selbst ist und bleibt ja nur unendliche Aufgabe. So wird der Ruf verständlich: wo faß' ich dich, unendliche Natur?

Es ist hier nicht allein die psychologisch verkappte Metaphysik, welche das Wort nimmt; hier läßt sich die Religion nur schwer verdrängen. Und es ist nicht das Interesse an der Seelensubstanz, das sich etwa der Unsterblichkeit wegen hier wieder eindrängt, sondern es sind die besten und tiefsten Interessen der Religion, die hier sich geltend machen. Die Religion will immer im letzten Grunde ein Gefühl des Unendlichen sein. Mit diesem Unendlichen aber muß das endliche Ich verbunden, und für

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

diese Verbindung selbst als ein fester Punkt gefordert werden; so scheint es, als ob die Religion von der unendlichen Aufgabe das Ich ablösen müßte. Wäre der Schein stichhaltig, so müßte ein unausgleichbarer Konflikt zwischen Religion und reiner, methodischer Sittlichkeit bestehen. Alsdann aber könnte auch die Aufnahme sittlicher Grundmotive in die Religion immer nur mit Verrenkung und Entstellung arbeiten.

Unser Stichwort weist auf den Ausweg hin. Die Religion will Gefühl des Unendlichen sein. Gibt es denn aber ein anderes reines Gefühl außer dem ästhetischen? Wenn nicht, so kommen wir auch hier auf die Lösung, die sich schon früher ergeben hat. Es ist nicht selbständige Religion, welche als Gefühl des Unendlichen sich dartut, sondern es ist die ästhetische Grundkraft der Religion, welche in dieser Losung wirksam wird. Das Unendliche kann gedacht und kann gewollt werden; wo es gefühlt wird, da waltet das ästhetische Bewußtsein. Und es ist nicht die einzige Stelle, an welcher das ästhetische Gefühl als ein eigenes religiöses Bewußtsein sich zu differenzieren sucht.

Wir werden auf die Klarstellung dieses Verhältnisses zurückkommen. Hier sei nur abschließend hervorgehoben, daß auch die Religion daher keine selbständige Veranlassung hat, den Ich-Punkt zu verfestigen. Das religiöse Ich soll doch immer in letzter Instanz ein sittliches Ich bleiben. Dieses aber ist nur das Selbstbewußtsein der Allheit; und wohl dem sittlichen Ich, dem wollenden Ich, daß es zu dieser Allheit sich zu erhöhen vermag. Denn wer die Aufgabe will, der will die Lösung. Und wer die Lösung will, der erzeugt die Allheit als reines Selbstbewußtsein. Es bleibt dabei: im Willen ist das Selbst nur Allheit.

3. Das ästhetische Bewußtsein allein steuert auf ein Selbst hin, welches die Lösung nicht nur in der Aufgabe sich zum Inhalt setzt, sondern welches das Individuum schlechthin zur Aufgabe macht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mithin kann diese Aufgabe nur eine Lösung fordern, in welcher es immer beim Individuum verbleibt.

Mit dem Begriffe des Individuums hat die systematische Ästhetik begonnen: die Kunst ist Kunst des Genies. Und was von der Kunstschöpfung gilt, das muß ein für alle mal in angenäherter Weise auch vom Kunsterlebnis gelten. So ist hier eine andere Art von Ich im Spiel als beim Wollen.

Zwar spiegelt sich auch im Eros ein Doppel-Ich. Die Liebe ist niemals Selbstliebe. Das ist eine falsche Deutung. Sie muß daher auch in der Kunst ihre Mehrheit und ihre Allheit haben. Dadurch wird die Selbständigkeit des ästhetischen Gefühls nicht beeinträchtigt. Der Wille ist ja ebenso sehr, wie die Erkenntnis, Vorbedingung des Gefühls. Aber eben nur Vorbedingung. Und wenn es von da aus zur neuen Bewußtseinsart kommt, dann kommt es eben zu einem neuen Ich, zu dem Ich in einer bisher nicht zur Geltung gebrachten Selbständigkeit.

Jetzt kehrt sich das Grundverhältnis der Beziehung auf Mehrheit und auf Allheit um. Das ästhetische Gefühl ist Liebe zum Menschen, zur Natur des Menschen, zum Menschen der Natur und in der Natur. Diese Natur des Menschen ist nicht allein die Norm, und nicht allein der Typus, geschweige ein Abbild der sittlichen Menschheit, von der er hier ja nimmermehr das Urbild sein könnte. Was ist im letzten Grunde dieser Mensch des ästhetischen Gefühls, des ästhetischen Kunstwerks?

Hier wird das gesuchte Ich wirkliches Ereignis. Hier vollzieht sich die erste eigentliche Erzeugung des Selbst, nicht als Selbstbewußtsein, aber als Selbstgefühl. Das Erzeugnis des reinen Gefühls ist das Selbst in reflexiver Bedeutung. Ein Mensch wird gestaltet. Er gehört einer fernen Zone an, und eine Landschaft wird ihm als Hintergrund gegeben, oder die Landschaft ist der Vordergrund, in welcher nichtsdestoweniger der Mensch immer den unendlich fernen Punkt bilden muß. Wie kommt das denn aber, daß erstlich der Mensch immer das eigentliche Objekt der Kunst bleibt, und daß

ferner auch der Künstler selbst in sein Objekt sich projizieren muß, wenn anders doch die Kunst die Kunst des Genies ist?

Dagegen kann die Forderung der Objektivität nicht streiten wollen: die Objektivität ist im letzten Sinne immer nur die Vollendung des Genies. Wie kommt es also, daß das Individuum es immer ist, welches das alleinige Objekt, den letzten Urgrund in jedem Kunstwerk bildet? Es kommt daher, daß die Erzeugung des Gefühls die Erzeugung des Individuums zu ihrem alleinigen Zielpunkt hat.

Alles Kunstschaffen ist ein unaufhörliches Zurückgehen auf dieses Urgefühl des Individuums, ein unaufhörliches Schöpfen und Beschauen aus diesem reinen Inhalt des Gefühls heraus. Und nicht minder ist dies die Weise alles Kunsterlebens: ein unablässiges Zurückkehren und Einkehren in diesen reinen Inhalt, den das reine Gefühl als das Selbst des Gefühls unaufhörlich zu erzeugen, unablässig neu zu erzeugen hat. Auch dieses Selbst ist nicht fertig gegeben. In dem Charakter der unendlichen Aufgabe unterscheidet es sich durchaus nicht von dem sittlichen Selbstbewußtsein. Der Unterschied liegt einzig und allein darin, daß in dem reinen Gefühle alle Allheit selbst, geschweige alle Selbstheit unerbittlich immer in das reine Individuum untertauchen muß.

Da gilt kein Verdacht der Isolierung, der Atomisierung. Dieses Atom ist das Universum. Im ästhetischen Gefühle gibt es keine andere Instanz und keine andere Realität als die Individualität. Das Gefühl objektiviert sich immer in einer geschlossenen Welt; aber diese geschlossene Welt ist in allen ihren Grenzen immer nur das eigene Selbst. Wenn dieses Selbst nicht ein Gebild der Selbstsucht ist, wenn es als ein reines Erzeugnis gelten darf, so ist dies der Triumph der Ästhetik, daß sie es beglaubigen kann, daß sie es erzeugen muß. Und diesen Triumph erringt die Ästhetik dadurch, daß sie die Selbständigkeit der ästhetischen Bewußtseinsart als Gefühl zu bestimmen hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Denn das bleibt das Gemeinsame des reinen Gefühls mit den relativen Gefühlsstufen, daß der Urlaut des Bewußtseins, der immer auf allen Bewußtseinsstufen neu erklingen muß, im reinen Gefühle auch noch zunächst sich erhält. Aber die Selbständigkeit des sonst relativen Gefühls vollzieht sich doch erst in dessen Verwandlung zum reinen Gefühle. Indessen vollzieht sich in dieser Verwandlung auch die Ausprägung des Urbewußtseins, und zumal des Urinhalts der Bewegung in diesem neuen Inhalt. Wir wissen jetzt aber, daß dieser Inhalt gar nicht eigentlich Objekt, sondern immer nur Subjekt ist. Das kommt von dem Urgefühle her, und von der Urbewegung.

Wie die Bewegung die erste Ausstrahlung des Fühlens ist, so bleibt sie in dem selbständigen Gefühl die durchgängige Betätigung. Und wie die Bewegung immer nicht nur aus dem Bewußtsein ausstrahlt, sondern selbst die Ausstrahlung des Bewußtseins ist, so ist sie eben dadurch auch die Zurückstrahlung in sich selbst. Es verschwindet daher eigentlich das Objekt überhaupt für das reine Gefühl. Das Objekt bleibt ihm immer nur Stoff und Vorbedingung. Nicht anders geht es auch dem sittlichen Gegenstande hier, also auch nicht anders dem reinen sittlichen Ich. Es wird nicht vernichtet, aber es wird aufgesogen.

Und in dieser Resorption, welche auch das sittliche Selbstbewußtsein hier erleiden, hier erleben muß, ereignet sich eben das neue Erlebnis. Alle Stoffe, alle reinen Inhalte werden hier einer neuen Reinheit unterworfen. Und diese neue Reinheit kennt keinen andern Inhalt, kein anderes Objekt und kein anderes Subjekt als nur das neue Selbst, das Gebild des Gefühls; nein, das Erzeugnis des Gefühls. Das Gebild könnte Illusion sein; das Erzeugnis ist rein, mithin ein Inhalt von demselben methodischen Gepräge, welches auch den anderen Inhalten Wert zu geben vermag. So wird das Selbst nicht etwa geringer an Wert, nicht etwa schwankender in seinem Bestande, wenn es zum Erzeugnis des Gefühls wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

17. Die Musik.

Den evidentesten Beweis dafür, daß das reine Gefühl gänzlich, wie restlos, in das Subjekt zurückgeht, liefert die Musik. Wir wissen, daß auch sie die beiden Vorbedingungen des Bewußtseins voraussetzen muß; und es kann kein Zweifel darüber sein, daß die Theorie der Musik nicht nur sachlich ihre mathematisch-physikalische Grundlage hat, sondern daß diese Kunsttheorie auch der persönliche Besitz des Komponisten sein muß, die beständige Grundlage seines Schaffens. Und ebenso gilt diese Voraussetzung für das ganze Kulturgebiet der Sittlichkeit, was wir noch eingehend zu betrachten haben werden. Dennoch aber wissen wir ebenso sehr, daß alles theoretische Wissen und Können, alle Beherrschung der strengsten Formen frostig und unerquicklich bleibt, wenn eben der Genius fehlt.

Und worin erkennen wir untrüglich diesen Genius? Bringt ihn etwa die Zeitgeschichte, und nicht vielmehr die Weltgeschichte der Kunst zur entscheidenden Anerkennung? Es gibt kein anderes Kennzeichen, kein anderes Wahrzeichen der echten Kunst als die Erzeugung des echten Gefühls. Diese Lösung scheint doch wieder die Frage in sich zu bergen: aber welches Kriterium entscheidet über die Echtheit des Gefühls? Offenbar darf es kein anderes geben als das reine Gefühl selbst. Wir aber wollen hier das reine, erzeugende Gefühl in dem Rückgang auf das Subjekt erkennen, insofern dieses alles Inhalts nicht zwar entledigt, aber enthoben ist, nur schwebendes, schwingendes Bewußtsein, nur Regsamkeit des Bewußtseins selbst ist dergestalt, daß die notwendige Erzeugung des Inhalts nur die Behauptung dieser Regsamkeit ist. Darin tut es sich eben kund, daß der Inhalt, so gehaltvoll er an sich ist, in seiner Notenfülle und in der Gliederung dieser Notenfolge, dennoch für nichts anderes gilt als lediglich Ausstrahlung dieses schaffenden Selbst.

Die Musik hat ihre Grundkraft im Rhythmus. Die schönste Melodiefolge bliebe sinnlos ohne den Rhythmus. Der Rhythmus aber ist die Grundform der Bewegung. Und die Bewegung ist die Grundform des Bewußtseins. Das

Leben des Rhythmus ist das Leben des Bewußtseins. Damit gleitet das Gefühl über die Grenzen des Menschen hinaus. In der Tat aber wird das Menschenleben durch das Tierleben begrenzt. Insoweit der Rhythmus die Grundform des Bewußtseins überhaupt ist, nehmen die Tiere ihren Anteil am Rhythmus. Dennoch ist das Singen der Vögel noch nicht Musik. Lust und Unlust freilich darf das Schmettern der Lerche bewegen. Und so könnte die Steigerung, wenn sie sonst berechtigt wäre, motiviert scheinen, daß auch ein Subjekt sich regt in den Singvögeln. Indessen bei ihnen gebricht es an der Objektivierung. Diese muß zuerst im Kunstwerk vollführt sein, dann erst kann der Rückfluß in das bloße Subjekt erfolgen. Es wird so wieder deutlich, wie es nur das reine Gefühl sein kann, für das wir das reflexive Gefühl, die Auflösung in das Selbst erweisen wollen. Der Rhythmus der Musik, nicht der Rhythmus der Bewegung und des Bewußtseins überhaupt, der Rhythmus des ästhetischen Bewußtseins stellt das reine Gefühl als die Auflösung alles Objekts in das Subjekt heraus. Auf Grund der Korrelation von Objekt und Subjekt erst kann die Resorption in das Subjekt erfolgen.

Die Musik enthält nicht allein im Rhythmus den Beweis ihres subjektiven Gehalts, sondern auch durch eine beinahe schon mehr physiologische als psychologische Resonanz. Das reine Gefühl muß in jeder Kunst die Berechtigung für den Ausdruck des Gefühls in sich tragen. Überall muß der Urquell des Bewußtseins erregt und ergriffen werden. Dennoch kann darüber wohl kein Zweifel sein, daß, selbst die gleiche Erregbarkeit vorausgesetzt, die Wirkung der Musik eine mächtigere ist. Diese Annahme wird schon in den Mythen von Orpheus ausgedrückt. Und Platon warnt in diesem Sinne vor der Macht der Musik, und macht Vorschriften über den Gebrauch der Tonarten. Es braucht dies durchaus nicht ein rein ästhetischer Vorzug der Musik zu sein; denn wir wissen bereits, daß die Macht des Bewußtseins nicht dem Inhalt entspricht, sondern vielmehr nur dem Gefühlsannex. Hier aber kommt es eben gerade auf dieses Verhältnis zwischen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem reinen Gefühl in seiner Selbständigkeit und den Gefühlsannexen an.

Da zeigt es sich nun, daß die letzteren einen vordrängenden Einfluß über den Inhalt hinaus anstreben, während die Reinheit des Gefühls doch vorab durch den Inhalt bedingt ist, nichtsdestoweniger aber in das allgemeine Bett des Bewußtseins zurückströmen soll. Dieses allgemeine Bett wird aber von den relativen Gefühlsstufen ausgefüllt, und so muß das reine Gefühl hier, wo der abstrakteste, größte und mächtigste Inhalt letztlich doch nur als Ausgießung des Selbst zu wirken hat, am unmittelbarsten auf diese Unterströmung angewiesen bleiben, mit ihr sich förmlich beständig zu messen haben.

Das psychologische Symptom, auf das wir hinweisen wollen, besteht in der Art der Ergriffenheit, welche das musikalische Gefühl dartut. Wir sahen schon, daß die Mächtigkeit keinen Maßstab abgibt. Vielmehr geht die Tiefe der Wirkung über die Oberfläche hinweg, auf welche gewaltige Erregungen selbst sich beschränken. Die Reinheit des Gefühls beweist sich wiederum nur in der Erstreckung auf das Innere des ganzen Menschen, auf den Mittelpunkt seines Wesens, den Schwerpunkt seines gesamten Bewußtseins. Darüber läßt sich aber freilich nicht begrifflich entscheiden; in allen solchen Ausdrücken ist kein strenges Kriterium gegeben. Wir beziehen uns hier auch nur auf ein psychologisches Symptom.

18. Die Rührung.

Dieses möchte in der Rührung zu erkennen sein, welche alle echte Kunst, und am deutlichsten vielleicht die Musik, erwirkt. Rührung ist wohl unterschieden von Aufregung. Die Beschwichtigung ist nicht allein die Losung für die Triebe, sondern ebenso sehr auch für die Gefühle, sofern sie zum reinen Gefühl zusammenstimmen. Die Aufregung ist eine nicht qualifizierte Erregung, welche von den Gehörsnerven auf das ganze Nervensystem irradiiert. Damit aber entzieht sich dieses relative Gefühl der Ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wandlung in das reine Gefühl. Erst die Beschwichtigung kann für diese Verwandlung den Boden bereiten.

Was ist nun eigentlich die Rührung, die uns so wundersam in der Musik ergreift? Es wird uns da kein Mensch vorgestellt und keine Landschaft, und es wird uns in der absoluten Musik auch keine Vorstellung aus der Begriffssprache der Vernunft erweckt; wir werden zu keinem Gedanken weder in Bezug auf die Natur, noch in Bezug auf die Sittlichkeit in bestimmter Weise angeregt: woher kommt die Rührung, die uns so tief ergreift, die Herr wird über unser ganzes Wesen, so daß wir die gesamte Gedankenwelt mit allen ihren Begriffsschätzen vergessen und dahingeben?

Die Tränen, die wir dabei vergießen, sind keineswegs zuverlässige Zeugen, sie entfließen auch dem Trunkenen, der des Bewußtseins zeitweise verlustig geworden ist. Sie sind ja auch Begleiterscheinungen des körperlichen, wie des seelischen Schmerzes. Und auch der seelische Schmerz kann nicht der ästhetischen Rührung gleichartig sein. Dennoch ist es nicht grundlos, daß das Liebeslied sich in Tränen bezeugt; daß kein Dichter sein Lied so häufig und so markig in Tränen objektiviert, wie der naive Dichter, der objektive, wie Goethe. Da bleibt kein Rat als grenzenlose Tränen. So fließt denn fort und quellet unaufhaltsam. Die Tränen sind freilich keine untrüglichen Zeugnisse, aber sie sind trotz der Vieldeutigkeit ihres Anlasses dennoch bedeutsame Symptome für das Zurückfließen alles geistigen Inhalts in das ganz Elementare des Bewußtseins.

Oder wäre etwa die Rührung nicht ein ästhetisches Symptom, sondern doch ein sittliches? Wir fühlen die Rührung freilich auch bei einem sittlichen Vorgang, bei einer sittlichen Handlung, die ein Anderer begeht, wie auch bei einem Anlaß, der uns selbst der Beweggrund wird zu einer sittlichen Handlung. Aber welcher sittliche Vorgang spielt sich in einem Beethovenschen Quartett ab? Er baut doch selten die Eselsbrücke auf, daß es sich um einen Dankgesang an die Gottheit handelt. Und solcher Dankgesänge ist die Musik dieses Göttlichen übervoll, ohne daß eine Gebrauchsanweisung, außer für die Tempi, vorge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schrieben ist. Es ist kein sittlicher Grund zu einer Rührung vorhanden; sinnlicher Grund für die Aufregung ist freilich genugsam vorhanden. Aber aus diesem Gesichtspunkt lobte der Schah von Persien das Stimmen vor dem Konzert als das Schönste an demselben. Was ist also das Sittliche bei der musikalischen Rührung?

Es stellt sich deutlich so heraus, daß die Rührung durchaus ästhetisch ist und nicht sittlich. Erstlich ergibt sich diese Konsequenz für das reine Gefühl, die durch sie bedingt ist. Denn wenn sie sittlich wäre, so wäre das Gefühl nicht rein. Zugleich aber erstreckt sich diese Konsequenz auf die sittliche Rührung: auch sie ist vielmehr ästhetisch.

So tief und innig sind die Arten des Bewußtseins mit einander in ihren Wurzeln verwachsen. Was sollte uns bei einem sittlichen Vorgang zur Rührung bewegen? Jeder Mensch tut seine Pflicht, wenn er mit seinen schwachen Kräften in seinem beschränkten Maße eine gute Handlung tut. Wir dürfen uns freuen, wo immer ein Strahl des Guten hinieden erscheint. Aber es ist schon gefährlich, dieses menschliche Stückwerk rückhaltlos zu bewundern. Kant hat eindringlich genug vor der Schwärmerei für die „edlen und großmütigen" Handlungen gewarnt. Indessen möchte das noch hingehen, und als eine gutmütige Schwäche der Menschen, als eine selbsterzieherische Übung ihrer Demut erklärlich sein, so daß diese geschichtliche Übung sich erhält, obwohl niemand so naiv sein kann, die Blößen in aller menschlichen Größe und Trefflichkeit nicht zu erkennen.

Aber woher in aller Welt soll die Rührung kommen, deren wir innewerden, wenn wir selbst in eigener Person zu einem Stücklein guter Handlung uns aufschwingen? Geraten wir nicht in die leere Selbstgefälligkeit bei diesem Schauspiel, welches unsere Nerven uns aufführen? Ist die Rührung der Beweggrund, dann geht die gute Handlung zum Teufel. Und der Weg zur Tugend wird schon schlüpfrig, wenn die Rührung ihn nur begleitet. Wenn aber die Rührung etwa nur nachfolgt, ja dann beweist sie ja gar nichts für eine sittliche Aktivität; dann ist sie nur ein Zeichen, ein Fall des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

allgemeinen Zurückstauens jeder inhaltigen Bewußtseinsstufe in ihre relative Gefühlsstufe. Aber die Rührung besagt und bedeutet doch offenbar mehr als den bloßen Tränenerguß.

Dieser Überschuß in der Leistung, in der Bedeutung der Rührung kommt eben auf Rechnung des ästhetischen Gefühls, und daher ist die Rührung selbst ein Zubehör der Reinheit. Die Rührung ist kein sittlicher Affekt; der würde verschwinden müssen, wenn wir über uns selbst die Rührung genießen oder erleiden. Oder sollte sie etwa doch von sittlicher Art sein, etwa das famose Mitleid, das wir mit Anderen haben, weil wir in ihnen uns selbst erkennen, so daß wir das Mitleid nicht mit den Anderen, sondern nur mit uns selbst haben? Wäre dieses Mitleid nicht eine Deutung des angeblich metaphysischen Tiefsinns, so würde es dennoch nichts zur Sache austragen. Denn dann wäre es eben ein Ausdruck der Erkenntnis, wenngleich einer unbewußten, aber nicht einer ästhetischen Eigenart.

Wie wir jedoch die sittliche Rührung vielmehr als eine ästhetische rekognoszieren, so würden wir auch dem Mitleid seinen intellektuellen Charakter zu entreißen haben, wenn er überhaupt vorhanden wäre. Das, was eindeutig, schlicht und klar und rein am Mitleid ist, das ist eben die Rührung, und sie ist ästhetisch. Wir haben in der musikalischen Rührung kein Mitleid mit einem Menschen, geschweige mit dem Komponisten, und wenn wir sonst auch wissen, wie schwer er zu leiden hatte. Wir denken in Bezug auf ihn vielmehr bei dieser Rührung an die Hoheit des Menschenwertes, wie das Genie sie offenbar macht. Und am allerwenigsten wiegen wir uns in dieser Rührung in ein selbstgefälliges Schwelgen in unserem Leiden. Wir denken nicht in dieser Rührung an die Schlacken des Erdenlebens, noch an alle Zeugen irdischer Bedürftigkeit. Wir erheben uns in dieser Rührung zu der Höhe der Menschheit: in dieser Rührung erleben wir die Liebe zum Menschen.

Auch darin läßt die ästhetische Rührung die allgemeine Natur des Gefühls durchscheinen, daß in ihr Lust und Unlust mit einander verwachsen bleiben,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

daß keine dieser Qualitäten zu einer vorherrschenden Bestimmung kommt. Und auch darin liegt ein Prüfstein der echten Kunst. Die unechte ist immer nur Aufregung, nicht Rührung; oder aber die Aufregung selbst bleibt negativ, so daß sie zur Abspannung wird; immer fehlt es an der positiven Regsamkeit, welche der Rührung beiwohnt.

Ebenso spekuliert die falsche Kunst in der Aufregung auch vorzugsweise auf die Erregung der Unlust, der Schmerzen, des Leides, des Unglücksgefühls. Darin erweckt sie die Illusion des mächtigen Gefühls, den Schein einer gesteigerten Rührung. Die Rührung aber ist keine Größe, die sich quantitativ steigern oder mindern ließe. Sie ist der Rückgang des Bewußtseins in sich selbst. Sie ist die Ruhe des Bewußtseins, die aber, wie alle Ruhe, zugleich der tiefe Urgrund der Bewegung des Bewußtseins, als Bewegung, ist.

Daher ist die Rührung nur gefährlicher Weise mit dem Mitleid zu vergleichen. Sie ist kein Leid, sondern vielmehr Freudigkeit. Dieses Wunder, welches in der Vereinigung von Lust und Unlust, von Sehnsucht und Befriedigung, von Klage und Jubel am echten Kunstwerke sich begibt, es ist daher ein Zeugnis des reinen Gefühls nach seinem Unterschiede von den relativen Gefühlsstufen. Denn diese oszillieren immer nach der einen oder der andern Seite; das reine Gefühl dagegen ist über ihren Gegensatz erhaben. Es ist demselben nicht entwachsen; die Schwankungen nach diesen Gegenseiten sind auch im reinen Gefühle nicht erstorben; aber ihr Zwiespalt ist bewältigt, so daß keine derselben eine Selbständigkeit, ein Übergewicht im Gefühl erlangen kann. Die Rührung ist der Ausdruck dieser innern Einstimmung, welche das Bewußtsein erlangt, welcher es fähig und mächtig geworden ist, als reines ästhetisches Gefühl.

So erweist das reine Gefühl sich nicht nur als Ablösung, als Absage alles Inhalts und als Einkehr und Einmündung in das erste Glied der Korrelation von Subjekt und Objekt, und solchermaßen als die erste eigentliche Erscheinung des Selbst; das reine Gefühl erweist sich so auch als reine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Liebe zur Natur des Menschen. Wäre das reine Gefühl nicht diese Liebe, so würde der Ausdruck des Gefühls sich nicht hinreichend rechtfertigen. Wenn aber die Liebe das reine Gefühl bedeuten soll, so muß auch sie die Rücknahme in das Selbst bedeuten können. Wir haben dies zu erweisen gesucht. Die Kunst ist die Kunst des Individuums. Nicht nur der Schaffende, sondern auch der Genießende, der ein Nachschaffender sein muß, muß allen Inhalt, in den er sich hineinzuschauen hat, aufzulösen streben in jene Aufgabe des Ich, welche jedes wahrhafte Kunsterlebnis stellt. Das Ich ist freilich auch hier Aufgabe, aber in dieser Aufgabe ist die Lösung, als gegeben, als geleistet mitzudenken. Das Unzulängliche, hier wirds Ereignis. Alle Kunstleistung ist freilich unzulänglich gegenüber der ewigen Aufgabe. Aber diese Weisheit darf uns bei der Kunst nicht anfechten; sie gehört der allgemeinen geschichtlichen Einsicht an. Das echte Kunstwerk ist Ereignis; ist in sich abgeschlossen, insofern es die Vollendung in sich trägt auf Grund seines Fluges zur Vollendung. So bleibt es beim Individuum selbst ob allem Werte des Kunstwerks. Und so bleibt es auch für das ästhetische Erleben bei der Probe des individuellen Erlebnisses. Das Unbeschreibliche, hier ist es getan.

Mag der Inhalt des Kunstwerkes noch so unerschöpflich, unbestimmbar, unbeschreiblich sein, es kommt darauf an, daß es erlebt, vielmehr daß es getan wird. Das ästhetische Erlebnis ist immer eine Tat. Im ästhetischen Gefühle vollzieht sich die Entladung von allem Objekt, die Entlastung, und der Rückgang in die reine Kraft begibt sich. Diese reine Kraft, gleichsam ohne alle Last, sie erzeugt das Selbst des ästhetischen Bewußtseins. Dieses Selbst ist Selbstgefühl, ist Liebe, aber nicht Selbstliebe, sondern Liebe des Selbst des Menschen, des Selbst, dessen die Menschennatur fähig wird, nicht als Geist, nämlich als Erkennender, nicht als sittliches Individuum, sondern nur und allein durch die Kunst. Sie allein ist die Liebe zur Natur des Menschen, und in dieser alleinigen Liebe zum Menschen wird das Selbst des Menschen erzeugt. Im Erkennen, im

Wollen selbst hinge es doch an den Inhalten, an denen es sich objektivieren muß. Das ästhetische Selbst dagegen hat sich der Inhalte zwar keineswegs entäußert, aber es hat sie aufgelöst in die allgemeine Korrelation, in die allgemeine Regsamkeit des Bewußtseins. So wird das Selbst unabhängig vom Inhalt, und gewinnt seine Selbständigkeit zwar nicht als Freiheit, diese bleibt sittliches Gut, aber als Reinheit, wie sie dem ästhetischen Bewußtsein nicht minder eigen ist.

Wenn wir aus dem Gesichtspunkte dieses reinen Selbst jetzt auf die Rührung zurückblicken, so erscheint sie nicht mehr als Mitleid mit dem eigenen Ich, noch auch mit einem andern ebenso isolierten Ich. Sie erscheint jetzt als das Symptom, als die untrügliche Betätigung der echten ästhetischen Liebe. Das Urbild der Menschheit steigt im echten Kunstwerke auf, das Urbild, welches nicht allein den Geist, und nicht allein die Sittlichkeit des Menschen offenbart, sondern beide nur als die Natur des Menschen, als den Menschen der Natur, als die Seele des Menschen in seinem Leibe, richtiger in seiner Gestalt. Es ist schon diese erzeugende Liebe, welche die Gestalt in den Leib des Menschen hineinschaut, um Seele und Leib als Natur des Menschen zur Erscheinung zu bringen. Diese Vereinigung von Seele und Leib in der Gestalt des Menschen, sie ist das Werk des Selbst und das Zeugnis des Selbst.

19. Die Objektivierung im Kunstwerk.

Haben wir bisher die Korrelation von Subjekt und Objekt vorwiegend nach der Seite des Subjekts erwogen, so wollen wir jetzt die Objektivierung des Selbst im Kunstwerk betrachten. Das Selbst hat freilich schon eine andere, eine unmittelbare Objektivierung erfahren, und diese hat sich als die Grundbedingung erwiesen. Das Hinschmelzen des Schaffens und des Genießens in das Subjekt der Individualität ist bedingt durch die Liebe zum Menschen. Der Mensch ist die Objektivierung des Selbst, wie das Selbst durch die Auf-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nahme des Menschen in die schaffende Individualität erzeugt wird. So stehen sich das Selbst und der Mensch in dem reinen Gefühl der Liebe gegenüber.

Zum Objekt des Menschen muß nun aber noch eine andere Art von Objekt hinzutreten. Das Objekt des Menschen ist ja noch nicht eigentlich Objekt; es ist vielmehr nur Objektivierung, und es besteht nur in dieser. W e r i s t d i e s e r M e n s c h, u n d w o i s t e r? Welches Objekt ist das Erzeugnis dieser Objektivierung? Alle Schwierigkeiten, die die methodische Ästhetik bedrängen, tauchen hier auf. Der I d e a l i s m u s wird als Schematismus und als Utopismus verdächtigt. Und der Realismus verflacht zum V e r i s m u s, und gefährdet damit die Eigenart der Kunst gegenüber Wissenschaft und Philosophie.

Die Korrelation von Subjekt und Objekt fordert eine z w e i t e Art von Objekt: diese ist das K u n s t w e r k.

Man könnte denken, nur die eigentliche Objektivierung, sofern sie vom Objekt unterschieden wird, liege im Kunstwerk. Das Kunstwerk soll ja unendliche Vollendung sein, also immer zugleich auch Aufgabe. Dies entspricht doch mehr der Objektivierung als dem Objekt. Indessen wird dabei die Aufgabe nicht nach ihrem Inhalte bedacht, und ebenso wenig die Vollendung in ihrem idealen Inhalt. Dieser liegt immer im M e n s c h e n; er ist die Aufgabe; und das Streben nach Vollendung betätigt sich in der Liebe zum Menschen. So bleibt der Mensch, als der Inhalt der Liebe, als die Aufgabe der Vollendung, immer das Mittel, gleichsam das vermittelnde Objekt der Objektivierung. Diese Objektivierung ist nur Vermittelung.

Anders steht es mit dem Kunstwerk. Es darf nicht lediglich Aufgabe der Vollendung bleiben; der Stempel der Vollendung, den es an sich tragen muß, ist zugleich auf die e i n z e l n e Erscheinung der Wirklichkeit eingeschränkt. Diese Einschränkung bildet zwar für den Begriff des Gegenstandes in jeder Hinsicht die Bedingung der Wirklichkeit, auch in der sittlichen Verwirklichung; aber hier dürfte sie eine noch größere Schwierigkeit bilden, sofern das Kunstwerk in die Korrelation zum Selbst treten muß, da das S e l b s t des

Gefühls ein komplizierterer Begriff ist als das Subjekt überhaupt, und auch als das sittliche Subjekt.

Dieses erhöhte Selbst des ästhetischen Subjekts, welches alle Art von Inhalt in sich verschmolzen hat, ist nun dennoch gehalten, an das isolierte Kunstwerk sich hinzugeben; seine eigene Erzeugung an die Erzeugung dieses isolierten Objekts zu setzen, in diesem Objekt mithin sich selbst zu erzeugen. Je umfassender das Subjekt geworden ist im Selbst des reinen Gefühls, desto eingeschränkter und einschränkender daher erscheint das Objekt des Kunstwerks. Und dennoch muß auch diese Korrelation durchgeführt werden; sie ist unumgänglich; die Objektivierung muß in das Objekt übergehen. Der Mensch bildet nur den Methodenbegriff der Objektivierung; das Kunstwerk allein ist das Objekt der Erzeugung. Und dieses Objekt hat den Wert des reinen Erzeugnisses. Die Vollendung bleibt nicht etwa Aufgabe. Das ist der Unterschied zwischen Kunst und Sittlichkeit. Die Vollendung ist als Lösung der Aufgabe zu schaffen und zu fühlen. Hier gibt es keine Differenz zwischen Idee und Wirklichkeit. Das Kunstwerk ist Ideal, und es macht das Ideal zur Wirklichkeit. Denn nur als einzelne Wirklichkeit ist das Kunstwerk, also das Ideal zu erzeugen. Das Ideal vereitelt die Differenz, welche sonst zwischen Idee und Wirklichkeit besteht.

So enthebt das Ideal das Kunstwerk von dem Banne der beschränkten Einzelheit. Diese Wirklichkeit ist eine Welt für sich; sie schließt Alles in sich, was zu ihr gehört. Was über sie hinaus noch existieren oder gedacht werden mag, das gehört nicht zu ihr, ist für sie nicht vorhanden, hat für sie keinen Wert, keine Berechtigung, keinen Belang. Diese Absolutheit ist ebenso sehr der Charakter des Kunstwerks, wie die unendliche Vollendung. Denn es besteht kein Widerspruch zwischen beiden Begriffen. Die absolute Isolierung und Totalität seiner Merkmale und seiner Bedingungen trägt eine Unendlichkeit in sich; eine Unendlichkeit, die über das Werk hinauszustreben scheint, die aber doch immer wieder von seiner Totalität umschlossen wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der scheinbare Widerspruch wird auch hier durch die Allheit aufgehoben. Auch das Kunstwerk ist nicht sowohl Totalität als vielmehr Allheit. Wie kann diese in einer isolierten Wirklichkeit bestehen? Diese Frage wird gelöst durch die Doppelnatur des Kunstwerks. Eine einzelne Wirklichkeit ist es, als Objekt der Natur, wie es im Erz, im Marmor, auf der Wandfläche erscheint. Doch nicht allein auf diese Wirklichkeit bezieht sich die Bedingung der Beschränkung; die unendliche Aufgabe selbst soll ja immer als gelöst zu denken sein im Kunstwerk. Wie verträgt sich dies mit der Allheit, als welche jetzt auch das Kunstwerk gedacht werden soll? Wird hier nicht der Gegensatz zwischen dem Kunstwerk als Ideal und seiner Wirklichkeit im einzelnen Objekt unausgleichbar?

Die Frage muß verneint werden. Dies fordert das Problem der Ästhetik; denn es ist auf die einzelne Erscheinung des Kunstwerks angewiesen, ohne welche die Geschichte der Kunst selbst eine Abstraktion bliebe, geschweige die Ästhetik. Die Kunst ist die Kunst des einzelnen Kunstwerks. Dieses mag noch so sehr als Allheit zu erkennen sein; nichtsdestoweniger aber muß es auch isolierte Wirklichkeit zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Orte, und was das Schwierigste ist, an einem bestimmten Materiale sein. Nirgend vielleicht ist die Materie so sehr die Schranke des Geistes, wie am Material der Kunst. An dieses Material muß der Künstler sich halten; an dieses Material muß er seine Liebe zum Menschen heften; an dieses Material muß er sich selbst hingeben für die Erzeugung seines Selbst. Und mit der Hingabe an das Material verbindet sich die ganze Hingabe an die Natur des Menschen.

20. Die Natur des Menschen und der Mensch der Natur.

Wir haben immer die Formel angewendet: die Natur des Menschen und der Mensch der Natur. In dieser Verdoppelung liegt ein großer Inhalt. Die Natur des Menschen ist zunächst der Leib des Menschen, der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in seiner ersten künstlerischen Beseelung die Gestalt wird. Aber zur Natur des Menschen gehört doch auch die ihn umgebende Natur. Sein Organismus gehört dieser allgemeinen Natur an. Auf diesen Zusammenhang weist der zweite Teil der Formel hin: der Mensch der Natur. Damit entsteht für die Allheit, welche das Kunstwerk darzustellen hat, ein neuer Zubehör, der für sich eine Allheit bildet. Dieser Zusammenhang schließt eine zwiefache Bedeutung und Forderung in sich.

Erstlich bedeutet der Zusammenhang des Menschen mit der Natur für das Kunstwerk die Forderung der vollen Hingabe an alle Naturbedingungen der Kunst. Wir sehen jetzt noch von den Bedingungen der Methodik ab, und achten nur auf diejenigen, welche mit dem Material des Kunstwerkes verknüpft sind. Dieses besteht zunächst in dem Stoffe, auf den das Schaffen angewiesen ist. Dieses Material des Stoffes erfordert schon eine große Anpassung, mithin eine Einschränkung, die aber zugleich wieder den Wert der Kunstleistung erhöht. Indem sich die Objektivierung auf dieses Objekt in diesem Stoffmaterial einstellt, erweitert sich, vielmehr präzisiert sich dadurch die Allheit in dem Objekt.

Das Material des Kunstwerks ist aber ebenso auch die Gesamtheit der in Frage kommenden Bedingungen. So wird die Einschränkung immer strenger. Die Allheit wird wieder präziser, von Inhalt erfüllter. Der Mensch muß etwa die Natur, den Typus des Griechen an sich tragen. Und dieser Natur muß auch seine zeitliche Erscheinung entsprechen, selbst in seiner Haartracht und in seiner Gewandung. In allen diesen Beziehungen darf nichts Äußerliches, nichts Nebensächliches vermutet werden. Alle diese akzidentellen Bestimmungen müssen zu substantiellen umgeprägt werden. Die Natur ist nirgend zufällig und nur transitorisch; und alle Attribute eines Kunstwerks bilden in der Einheit ihrer Allheit die Natur des Menschen im Kunstwerk.

Wir sagten soeben, die Natur des Menschen sei die Gesamtheit der in Frage kommenden Naturbedingungen: welche Bedingungen aber kommen in Frage? Wo ist die Grenze für

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dieses in Frage kommen? Wenn wir soeben für die Gesamtheit die Allheit einsetzen durften, so ist damit schon gesagt, daß diese Grenze fließend ist. Sie wird nur gesetzt durch die Schranke der Vereinzelung, welche mit der Vollendung im Kunstwerke sich zu vereinbaren hat. Je vollendeter das Kunstwerk ist, desto weiter ist der Horizont von Naturbeziehungen aller Art, welche in das Objekt des Kunstwerks hineinragen, desto mannigfaltiger sind die einzelnen Züge in ihm, welche in die Unendlichkeit der Natur ausstrahlen, die die Natur dieses Menschen im Kunstwerk bilden.

Indessen, die Formel: der Mensch der Natur, bedeutet doch noch mehr. Die Natur bedeutet für das Objekt des Kunstwerks nicht allein die Allheit der Naturbedingungen im Objekt des Menschen. Sie muß auch bedeuten die Natur als Umgebung des Menschen. Der Mensch selbst muß freilich in unlöslicher Beziehung mit der Natur verbleiben, und nicht minder auch die Natur mit dem Menschen. Aber ist es denn etwa buchstäblich so zu fassen, daß die Liebe, als das reine Gefühl, nur die Liebe zum Menschen und zum Menschen der Natur sei: ist die Natur selbst und an sich selbst nicht auch ein Gegenstand dieser Liebe und dieses Schaffens und Genießens?

Es entsteht die Gefahr, daß wir wieder in die Paradoxie der Kantischen Formulierung geraten, nach welcher das Schöne der Natur auf dem moralischen Interesse beruht. Wie steht es damit, wenn anders die Natur vielmehr ein reiner ästhetischer Gegenstand ist? Ist die Natur immer nur der landschaftliche Hintergrund des Porträts, oder ist sie in der ganzen Fülle ihrer Mannigfaltigkeit nicht nur Staffage, sondern ein selbständiger, ästhetischer Gegenstand, ein absolutes isoliertes Objekt des Kunstwerks? Unsere Formel soll uns zur klaren Antwort auf diese schwierige Frage verhelfen.

In der Tat darf auch die Landschaft nicht abgelöst werden vom Menschen. Es ist nur Schein, wenn die Landschaft als ein isoliertes Objekt sich darstellt. Darauf kommt es freilich nicht an, ob Menschen oder auch nur ein Mensch im Vordergrunde oder im Hintergrunde steht, breit und fest, oder nur angedeutet. Aber diese Andeutung des Menschen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die sich so häufig im Landschaftsbilde findet, enthält einen deutlichen Wink. Der Mensch kann gänzlich in dem Bilde fehlen, und er wird doch immer hinzugeschaut werden. Hier macht sich die Kontinuität geltend, welche für alles ästhetische Bewußtsein ununterbrochen mit dem Mythos bestehen bleibt. Wo der Mensch in der Landschaft fehlt, da reden die Steine für ihn. Sie glitzern wie Dämonen, die an dem Bache gelagert sind; oder in den Wolken breitet sich die Gestalt des Prometheus aus, wie es bei Böcklin geschieht.

Wenn der Meeressturm gemalt wird, selbst ohne daß ein Schiff dabei zum Scheitern oder überhaupt zur Erscheinung käme, der Naturvorgang des Sturmes läßt sich schlechthin nicht darstellen, ohne daß die Beziehung auf den Menschen unentrinnbar würde. Es erscheint wie ein Pleonasmus, daß die Weiber am Rande des Bildes auf die Heimkehr ihrer Männer warten; man würde dieses ganze Familienbild in den Vulkan der Wellen hineinfühlen müssen. Es gibt kein Spiel der Wellen ohne das Mitspielen von Menschen, welche das Meer befahren, welche das Flußbett eindämmen. So wird die Formel: der Mensch der Natur zu einer zwingenden Korrelation auch für die Natur im Kunstwerk.

Es gibt keine ästhetische Natur ohne die Immanenz des Menschen. Das ist der Sinn des Gedankens, daß das Interesse an der Natur ein intellektuelles, vielmehr ein moralisches sei. Es ist weder intellektuell, noch moralisch, sondern eben ästhetisch. Das ästhetische Interesse aber ist die Liebe zum Menschen der Natur. Das ist die Steigerung von der Liebe zur Natur des Menschen. Die Liebe zur Natur des Menschen gewinnt so ihre tiefere Begründung in der Liebe zum Menschen der Natur. Der Mensch gehört durchaus der Natur an. Es gibt da keine Scheidelinie, sondern nur eine Grenzlinie, welche das Kunstwerk zieht. Die Natur darf in das einzelne Objekt der Kunst nur so weit hereingezogen werden, als sie die Allheit des Kunstwerkes in ihrer Einheit nicht stört. Die Allheit der Naturbedingungen muß vereinbart werden mit der Allheit im

Objekte des Kunstwerks; nur in dieser Vereinbarung kann die Einheit des Kunstwerkes zur Erzeugung kommen. Diese Einheit bildet die Grenze für das Verhältnis zwischen der Natur und dem Kunstwerk.

Unter dieser Grenzbedingung aber ist die Natur als Allheit zu denken, und zum Menschen des Kunstwerks in Beziehung zu setzen. So entsteht die Natur in der Unendlichkeit ihrer Erscheinungen als eine neue Art von Objekt. Aber diese Neuheit ist restringiert auf die Korrelation zum Menschen. Der Mensch der Natur zieht die gesamte Natur an sich, aber er bleibt immer der Brennpunkt. Es gibt keine ästhetische Natur ohne den Brennpunkt des Menschen. Dieser aber ist hinwiederum bedingt durch die unendliche Ausstrahlung, welche die Natur für den Menschen bildet.

21. Der reine Begriff der Natur als Vorbedingung.

Das Objekt, an welches das schaffende, wie das genießende Subjekt, sich hinzugeben hat, ist nunmehr zu einer großen Solidität und Breite gekommen. Die Immanenz des Menschen vorbehalten, ist nunmehr die Natur zum Objekt des Kunstwerks geworden. Hier aber könnten neue Verlegenheiten entstehen. Man könnte fragen: welche Natur bildet das Objekt der reinen Erzeugung? Für diese darf ja doch die Natur nicht schlechthin gegeben sein. Sollte das Kunstwerk etwa ein Konterfei sein? Die Antwort kann nur ebenso gefunden werden, wie sie auf die Frage gefunden wurde: welcher Mensch ist das Objekt des Kunstwerks? Die Liebe muß diesen Menschen erst schaffen. Nicht anders kann es um die Natur stehen; auch sie muß von jener Liebe geschaffen werden. Der Mensch bleibt ja immer der Brennpunkt der Natur.

Auch die Allheit, in welche die Naturbedingungen vereinigt werden, gibt schon die Weisung auf die richtige Antwort. Eine Allheit der Naturbedingungen kann niemals und nirgend gegeben sein; sie ist immer rein zu erzeugen. Hier entsteht die Gefahr, das Kunstschaffen in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Intellektuierung prägnant machen zu wollen, vielmehr aber in sie zu nivellieren. Wenn man die künstlerische Erzeugung der Natur dadurch vom Verismus frei machen zu können glaubt, daß man ihr die Erzeugung einer neuen Natur zuspricht, so ist diese neue Natur nicht die ästhetische; sie bliebe immer der Natur der Erkenntnis und der Forschung angehörig.

Hier sieht man, welchen bestimmten Sinn die Objektivierung im Kunstwerke hat. Nicht auf die Natur schlechthin soll sich die künstlerische Objektivierung richten, sondern vielmehr nur und unverwandt auf die ästhetische Natur, die nicht bündiger bezeichnet werden kann denn als die Natur des Menschen. Diese menschlich zentrierte Natur ist die Natur des Kunstwerks, ist die Natur, als Objekt des Kunstwerks. In diesem Objekt soll sich das Selbst des reinen Gefühls objektivieren. Das ist keine Isolierung, geschweige Materialisierung. Das ist keine Preisgebung an ein zügelloses Phantasiegebild. Dieses Objekt ist Allheit, und vereinbart mit einer Allheit.

Wir hatten früher gesagt, daß die Vorbedingung der Naturerkenntnis sich nicht allein auf die Objekte der Natur zu beziehen habe, sondern nicht minder auch auf die Methoden der Naturerkenntnis. Erst dadurch können die Naturobjekte zu Stoffen werden für das neue Schaffen. Jetzt können wir nun einen Fortschritt in Bezug auf diese Bedingung machen. Freilich müssen die wissenschaftlichen Methoden vom Künstler erworben werden, und wir haben gesehen, in welcher Tiefe und Ausdehnung von den Großen in allen Künsten diese Bedingung erfüllt wird, sowohl nach Seiten der Anatomie und Physiologie, wie nach denen der Optik und der Akustik.

Indessen zeigen die Beziehungen auf Optik und Akustik insbesondere, welche Wandlung da vollführt wird. Der Maler bleibt nicht stehen bei der physikalischen Kenntnis der Wirkungen von Licht und Farbe, sondern er mischt die Farben: ist dies ein physikalisches Experiment? Er bleibt nicht stehen bei der Kenntnis von Licht und Schatten, noch bei der von den Gesetzen der Perspektive, sondern

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

er stellt Versuche an: ist er in diesen Versuchen ein physikalischer Experimentator?

Das musikalische Beispiel wird darüber Klärung bringen. Ist Bach Akustiker gewesen, indem er den Orgelbau verbesserte, oder ist er etwa gar Orgelbauer geworden? Das ist so wenig der Fall, als der Maler zum Physiker wird durch seine Versuche über die Wirkungen von Licht und Farbe, oder der Bildhauer und der Maler zum Anatomen durch seine Versuche an den Funktionierungen der menschlichen Gliedmaßen. Wie Bach durch sein kontrapunktisches Genie zur Verbesserung der Orgel angeregt worden ist, so sind Lionardo und so Michelangelo durch ihr reines Gefühl und durch die Originalität ihrer Liebe zur Natur des Menschen, und ebenso auch Dürer durch sein Genie auf Grund der Lehre von den Maßen, zu der größeren und tieferen Herrschaft über den menschlichen und den Tierkörper gekommen.

Andererseits sieht man auch bei Licht und Farbe, daß es sich gar nicht um die physikalischen Probleme an sich dabei handelt, und auch nicht allein um ihre plastische und malerische Anwendung; denn die letztere ist selbst erst eine Fortführung der ersten Anwendung, welche für die Architektur gemacht wird.

Die Gestaltung des Raumes ist das Problem, an dem die anderen bildenden Künste teilnehmen. Mithin ist dadurch schon der Irrtum ausgeschlossen, als ob es sich bei der Benutzung der Methoden um die ursprünglichen Probleme handelte, für welche dieselben erdacht wurden. Die Anwendung verändert auch den Sinn und die Richtung dieser Methoden; verändert auch dadurch diese Methoden selbst. Denn sie werden mit der andern Art von Methoden, welche ebenfalls Vorbedingungen des ästhetischen Schaffens sind, in innerliche Verbindung gesetzt. Keine Methode kann für sich allein wirksam werden.

22. Die Technik.

Diese Verwandlung der Methoden in ihrer Verwendung ist die Technik. Jede

Kunst hat eine Kunsttechnik. Diese beruht auf der theoretischen Methode, aber sie fällt nicht mit ihr zusammen. Das ist der desorientierende Fehler in dem Worte, die Musik sei die Arithmetik des seines Rechnens nicht bewußten Geistes. Die mathematische Grundlage der Musik ist nicht Mathematik, sondern von Anfang an aus dem ästhetischen Geiste der Musik heraus verwandelte Mathematik. Die Architektur ist nicht Anwendung und Ausführung der Geometrie der Perspektive, sondern die Benutzung derselben für die Raumgestaltung wird dadurch zugleich zu einer Verwandlung.

Ohnehin wird diese schon dadurch gefordert, daß diese eine in der Geometrie gelegene Bedingung vereinbart werden muß mit den Bedingungen der Stoffarten, über welche die Chemie und etwa die Botanik die Einsicht erst eröffnen. So führt die Notwendigkeit in der Verbindung der Methoden schon über jede einzelne Methode an sich hinaus. Die Technik besteht in der Verbindung der für die Kunst in Frage kommenden Methoden. Und in dieser Verbindung erst begründet sich der Wert der Technik für die Formen, als die Methoden der Kunst. Die Technik ist sowenig etwas Äußerliches für die Kunst, daß sie vielmehr selbst als die Methode der Reinheit erkannt werden muß, und als die Methode, in welcher das Genie seine Eigenart, seinen Stil zur Durchführung bringt.

Es gibt wohl eine allgemeine Technik, wie eine allgemeine Methode der Reinheit der Erzeugung. Aber wie sich diese nicht nur in den einzelnen Künsten, sondern auch in den einzelnen Genies differenziert, so differenziert sich in ihnen auch die Technik. Jedes Genie in jeder Kunst hat seine eigene Technik. Und diese Technik ist es, in welcher und kraft welcher jedes Genie an das Objekt des zu erzeugenden Kunstwerkes sich hingibt, sein Selbst nur zu behaupten und zu erhöhen vermag durch diese alle seine Kraft opfernde Hingabe an seine Technik, die vielleicht für jedes Werk, welches zur Erzeugung vorschwebt und vorliegt, von neuem zu verändern ist.

So gehört die Technik durchaus und als unumgänglicher Faktor zur Methode der Idealisierung. Denn Idealisierung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist die Aufgabe der Technik, wenn anders die Kunst, als die Kunst des Genies, die Kunst des Ideals ist. Es kann die Ansicht nicht richtig sein, daß die Technik nur zur theoretischen Vorbildung gehöre; denn sie ist die Methode der Idealisierung. Und die Idealisierung ist nimmermehr nur theoretische Vorbildung. Die Idealisierung kann man nicht etwa in zwei solche theoretische Vorstufen abteilen, in die der Naturerkenntnis und die der Kulturkenntnis. Die Idealisierung besteht in der durchgängigen Zusammenwirkung beider Vorbedingungen, mithin kann keine derselben selbstständig bleiben, sondern jede muß, insofern sie in die Idealisierung eingeht, damit ihre Selbständigkeit verlieren. Selbständig ist nur die Technik in jeder Kunst; denn als Kunsttechnik ist sie eo ipso ästhetische Technik.

Anders ausgedrückt: in der Naturerkenntnis muß zugleich am Leibe auch die Seele an der reinen Erzeugung teilnehmen. Denken wir nur an das Übermaß und seine epochemachende Bedeutung neben der Norm, die auch im Übermaße keineswegs verschwindet. Die Natur des Menschen ist immer die Seele im Leibe des Menschen. Nur so entsteht, als das typische Beispiel der Form, die menschliche Gestalt. Die Technik selbst fordert die Idealisierung. Es müßte bei der Schablone bleiben, wenn die Technik nicht die der Idealisierung wäre.

Hier lichtet sich nebenbei auch der Zusammenhang zwischen aller Kunstwissenschaft und der Ästhetik, der aus dem Gesichtspunkte der Systematik allein schwerer zugänglich wird. Die Idealisierung dagegen dürfte es bequemer deutlich machen, wie alle Einsicht in die Wege des Genies auf der ästhetischen Orientierung beruht. Sie lehrt uns die innerliche Bedeutung der Technik für die Idealisierung. Sie lehrt in der Technik nicht nur das Mittel der Idealisierung erkennen, nicht nur die Grundbedingung ihrer Methodik, sondern auch ihre einzige Legitimation. Mit dem Kontrapunkt allein ist es freilich nicht gemacht; der kann auch steif und frostig sein. Aber ohne den Kontrapunkt kann die Seele nimmermehr himmelwärts fliegen, wie ja auch der Kontrapunkt wahrlich nicht für den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Unterricht in der Kompositionsschule erdacht und ausgeführt worden ist, sondern von den Genies, die ihn sich für den Flügelschlag ihrer Seele erdacht haben.

Ohne die Technik bleibt das Genie ohne die untrüglichen Zeugnisse seiner Originalität und seiner Zaubermacht. Wenn anders nun der Begriff der Idealisierung ein Begriff der Ästhetik ist, so wäre diese schon dadurch unentbehrlich, daß sie die Technik als den Blutzeugen der Arbeit für die Idealisierung des Genies nachweist. Und so wird es auch an der Technik deutlich, wie die Hingabe des Selbst an das Objekt des Kunstwerks kein Preisgeben ist, sondern vielmehr ein notwendiger Bestandteil in der Erzeugung des Selbst.

23. Die sittlichen Vorbedingungen.

Wir kommen jetzt zur zweiten Bedingung. Das Selbst muß seine Objektivierung im Kunstwerke auch auf Grund der Vertrautheit mit allen Problemen, mit allen intimsten Fragen der Sittlichkeit vollziehen. Ist hier auch die ethische Methodik unerläßliche Vorbedingung? Setzt ihre Verwandlung in die ästhetische Technik ebenso, wie bei der theoretischen Methodik der Naturerkenntnis, die Beherrschung der philosophischen Methodik voraus? Man könnte meinen, daß die Idealisierung, die doch ganz besonders für die sittlichen Seiten des Menschen das Leitmotiv werden muß, und die doch als das Werk der Ästhetik erkannt worden ist, daher auch die philosophische Ethik zur Voraussetzung fordere. Damit aber scheint eine bedenkliche Bindung nach der sittlichen Seite über den Künstler zu kommen.

Freilich ist es eine prinzipielle Forderung, daß eine so tiefgehende Harmonie zwischen der Kunst und der Philosophie überhaupt auf Grund der systematischen Ästhetik sich bilden müsse. Diese Forderung ist aber allgemein für die Kultur zu erheben, daher auch für das Herz der Kultur, für die Kunst. Auch fehlt es doch wenigstens nicht an den großen Beispielen für die Richtigkeit dieser Forderung. Nicht allein Michelangelo, bei dem es nur prägnanter wird, sondern die ganze Kunst der

Renaissance darf als Platonismus angesprochen werden. Und nicht allein die Eigenart Schillers besteht in dieser Vermählung mit dem Geiste Kants; sondern auch Goethe ist in seinem tiefsten Innern diese Verbindung eingegangen. Für diesen Punkt bedarf die Literaturgeschichte, wenn sie sich zur Literaturwissenschaft auswachsen will, der Belehrung und der Aufrichtung an der systematischen Ästhetik. Übrigens ist auch Dante nicht lediglich von der Theologie, sondern auch von der Philosophie seines Zeitalters abhängig.

So sehr nun aber auch prinzipiell dieser Zusammenhang mit der Philosophie behauptet werden muß und darf, so ist andererseits doch zu bedenken, daß an den Fragen der Sittlichkeit alle Kulturmächte einen ursprünglichen, unmittelbaren Anteil nehmen, ohne die Richtung dahin von der philosophischen Ethik zu empfangen, oder von ihr aufzunehmen. Das Problem der Sittlichkeit scheint früher und allgemeiner als ein solches der angewandten Sittenlehre zu entstehen, denn als das der reinen Ethik. Homer und Äschylus und auch Solon gehen Platon vorauf. Übrigens geht allen der Mythos, und in ihm die Religion vorauf in der Entdeckung sittlicher Fragen und Begriffe.

Es steht also hiermit ganz anders als mit der Naturerkenntnis, welche selbst auf die Entdeckung ihrer philosophischen Grundlagen hingetrieben wird, oder welche die selbständig werdende Philosophie zur Entdeckung derselben antreibt. Die Sittlichkeit bringt sittliche Begriffe hervor, ohne daß diese ethische Begriffe wären. Daher kann wohl auch der Künstler an diesem Faustrecht seinen Anteil erlangen, sein ebenbürtiges Bürgerrecht gleichsam an diesem Faustrecht. Und wir werden sehen, daß dies keine Anmaßung bleibt, sondern zur Idealisierung führt, wenngleich für die Vollendung derselben die prinzipielle Forderung bestehen bleiben muß.

Aber von dieser Differenz zwischen Sittlichkeit und Ethik abgesehen, muß der Künstler das ganze Alphabet der sittlichen Fragen und Kollisionen in seiner Arbeit durchmustern, überschauen, durchdringen und durch-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

leuchten. Das Menschenherz in allen seinen Tiefen und mit allen seinen Falten muß ihm ein offenes Buch sein; das Menschenherz auch im Herz der Völker, in der Geschichte der Völker, in der Geschichte des Menschengeschlechts, in allen Formen und Wandlungen der sittlichen Begriffe und Verhältnisse.

Hier entsteht das echte Gegenbild zur Bedingung der Natur, nämlich in der Kultur der Geschichte. Die sittliche Methodik ist im Grunde die der Geschichte, die der Künstler in ihrer ganzen Weite und Tiefe mit Sicherheit beherrschen muß. Er muß ein Kind seiner Zeit sein. Das ist die vorherrschende Losung, mit der man über die fundamentale Forderung hinwegtäuscht, daß nichts Menschliches in der Geschichte der Menschheit ihm fremd sein darf. Ohne den Geist der Geschichte bleibt er ein Kind, wenn er nur ein Kind seiner Zeit ist. Und wehe dem Zeitalter, dessen König ein Knabe ist. Das gilt nicht minder von den Herrschern im Reiche der Kunst. Nicht ein Kind nur seiner Zeit soll der Künstler sein, sondern ein Vater seiner Zeit. Dabei wird er nicht etwa zum Philosophen, so wenig wie zum Theologen. Die Philosophie kann ihm auch, als Ethik, nur Vorstudium sein. Auch die ethisch begründete Moral bliebe Stoff für ihn, wenn sie nicht in die ästhetische Methodik seiner Idealisierung sich umwandeln ließe. Aber schon der unmittelbare Anteil an den sittlichen Fragen führt zu dieser Idealisierung, wenn anders er zur Kunstschöpfung führt.

Hier erinnern wir uns, daß wir das reine Gefühl als Liebe zum Menschen begründet haben. Diese Liebe ist ästhetisch, nicht ethisch; aber um ästhetisch zu sein, muß sie das sittliche Motiv dazu in sich enthalten. Berthold Auerbach sagte mir einmal: alle Motive der Poesie lassen sich auf den Nagel eines Daumens schreiben. Woher kommt diese scheinbare Armut in den poetischen Motiven? Vielleicht besteht darin ihr Reichtum. So unendlich die Variationen sind, so sind sie doch nur die des einen Grundthemas, welches in der Menschenliebe des Künstlers erklingt. Die Menschenliebe ist die Sittlichkeit des Künstlers.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sie ist von Seiten der Sittlichkeit die methodische Vorbedingung der Kunst. Man hält sich immer an die Polizeifragen, und glaubt, es handele sich dabei nur um die geistliche Zensur und allenfalls um die theologische Leitung, wogegen die Freiheit der Kunst aufgeboten werden müsse. Man bedenkt aber nicht genugsam, und man prüft vor Allem die Kunstwerke nicht gründlich genug daraufhin, ob die echte, volle, schrankenlose, unendliche Menschenliebe aus ihnen hervorleuchtet.

24. Die Liebe zur Menschenwürde.

Nicht darin liegt das Kriterium für die wahre Selbständigkeit der Kunst, daß die moralischen Werte, wie die Mode des Tages sagt, umgewertet werden, sondern gegen diese Schablone ist einzuwenden: die moralischen Werte sind immer nur die eines Urwertes, der schlechterdings nicht umgeprägt werden kann. Dieser Urwert ist die Würde des Menschen. Auf die Würde des Menschen geht die Liebe zum Menschen.

Die Werte sind Masken, verführerische Begriffe, die nur durch Teilnahmlosigkeit an den echten Problemen des Wertes, welche der Arbeitsmarkt der menschlichen Arbeiter zur Münze bringt, eine schlechte Entschuldigung finden. Die Menschenliebe, freilich zur Natur des Menschen, aber auch zur Kultur des Menschen — sie gehört ebenso zur Natur, wie die Seele zum Leibe — diese Menschenliebe, und die Methodik dieser Menschenliebe, wie die Kultur sie darstellt, und auch bloßstellt, diese Menschenliebe ist die sittliche Voraussetzung der Kunst. Nicht die Abschüttelung der konventionellen Sittlichkeit ist das untrügliche Kennzeichen der freien Kunst, sondern allein der positive Beweis entscheidet, daß die Menschenliebe die schöpferische und zugleich die kontrollierende Grundkraft des Kunstwerkes sei.

Hier eröffnet sich unversehens ein innerlicher Zusammenhang mit der philosophischen Ethik. Diese lehrt die Sittlichkeit unter dem Begriffe der Allheit. Der Mensch ist ihr der Mensch der

Menschheit. Nicht vom empirischen Ich des Menschen und nicht von nationalen Mehrheiten darf das ethische Selbstbewußtsein dirigiert werden, sondern allein von dem der Menschheit. Nach dieser Methode muß auch die Menschenliebe des reinen Gefühls verfahren. Nach dieser Methode verfährt glücklicherweise die echte Kunst bei allen Völkern in den Perioden ihrer Kraft und Wahrhaftigkeit. Das nationale Gepräge solcher Kunstepochen wird nicht dadurch beeinträchtigt, daß sie das Banner der Menschheit entrollen.

25. Nationalismus und Konfessionalismus.

Bekanntlich, aber leider nicht zugeständlich, bildet das Nationale keineswegs einen Widerspruch zur Humanität, sondern vielmehr eine Ergänzung, welche durch die Verbindung der Begriffe Menschheit und Staat herbeigeführt wird. Die griechische Kunst ist national, weil sie menschheitlich ist; nicht in dem Sinne, daß alle Völker sie anzunehmen hätten, sondern weil die Idee der Menschheit der vorschwebende Leitgedanke des Perikleischen Zeitalters, wenigstens in seiner Kunst, war. Es sind die allgemeinen Probleme der Menschheit, welche hier zu einer latenten Lösung kommen. So war es in der Renaissance, und diese Klarheit waltet im Zeitalter der deutschen Humanität.

Seitdem man aber angefangen hat, die deutsche Kunst gegen die welsche Kunst auszuspielen und auszurufen, hat sich auch der Nationalgeist der deutschen Kunst nationalistisch verengt. Es gibt keine nationale Kunst in einem Kulturvolke, die nicht in der vollen, unumschränkten Humanität ihren lautern Quell hätte, wahrte und pflegte. Das ist der Grund aller ästhetischen Sittlichkeit; dieser Grund ist unerschütterlich für alle Gebiete der Kunst. Und von diesem Grunde aus können sich nach allen Richtungen hin die sittlichen Fragen der Kunst frei und sicher, in lichter Klarheit und in wandelungsfähiger Fruchtbarkeit ergehen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Alle Fragen der Privatmoral werden von diesem Grunde aus zu einer unzweideutigen Befriedigung gebracht. Die weltbürgerliche Humanität ist der sichere Leitstern für alle Kollisionen des Menschenherzens. Die weltbürgerliche Humanität ist das Grundrecht für alle Menschenrechte, für alle Menschenpflichten, für alle Kollisionen zwischen Recht und Pflicht im Menschenherzen. Wo dagegen dieser Leitstern am Himmel der Kunst verdunkelt oder gar ausgelöscht wird, da gibt es keine wahrhafte Klarheit mehr. Da macht sich schlüpfrige Zweideutigkeit breit, welche das Herz bestrickt, und durch Verwirrung bewältigt, anstatt es zu läutern, zu erhöhen, und dadurch wahrhaft zu befreien. Die Lüsternheit ist die Zweideutigkeit, weil sie die Klarheit in den sittlichen Grundrechten in Frage stellt. Das Pochen auf die Grundrechte der Sinnlichkeit ist darum ein widerwärtiger Reiz, weil es irremacht an der echten Natur des Menschen, die der Leib nur darstellt, insofern er der Tempel der Seele ist; an der Natur des Menschen, welche der Gegenstand der Menschenliebe ist.

Dem Symptom des unechten Kunstgefühls, welches im nationalistischen Partikularismus uns erkennbar geworden ist, ist das eines individualistischen Partikularismus verwandt, das falsche, krankhafte Selbstgefühl des Eigendünkels und des Größenwahns. Es kommt nicht selten vor, daß beide Symptome an demselben Kunstwerk verbunden sind. Die Aufbauschung des Ich verbirgt teilweise dadurch sein eigenes Mißtrauen an sich selbst, zum Teil aber auch verdeckt es dadurch die Blößen seiner selbstsüchtigen Anmaßung, daß es sich hinter das angebliche Nationalgefühl versteckt. Und diesem Kunstgriff fehlt selten der Erfolg. Denn bei der Schwierigkeit eines auf der freien Humanität beruhenden ästhetischen Gefühls, und bei der Ausbreitung des Dünkels und des Mangels an Selbstkontrolle, auch am Distanzgefühl gegenüber dem wahrhaft Großen, wie es unter den Autoren über Kunst und Literatur sich gemeinhin findet, befestigt sich leicht diese Verbindung in den Richtungen der Selbstsucht. Das ästhetische Gefühl kann dabei nicht zu seiner Reife, seiner Reinheit kommen; beide

Glieder der Korrelation werden der Korrelation nicht gerecht. Das Kunstwerk bleibt ohne das Gepräge der Vollendung, und so bleibt auch das Subjekt, da es ihm an der rechten Objektivierung gebricht, ohne die Höhe und ohne die Klarheit der Humanität.

Eine dritte Form des Partikularismus widerstrebt der Korrelation, in der das Selbstgefühl zu erwachsen vermag. Sie besteht im Konfessionalismus. Wenn die Vorbedingungen des reinen Gefühls sich an einem Punkte harmonisch vereinigen, so ist es in der Einsicht, daß die Religion in ihren positiven Formen, in ihren Dogmen, wie in ihren Symbolen in keiner geschichtlichen Form eine absolute ist. Wir werden sehen, wie diese Einsicht schlechthin die Voraussetzung der Kunst auf ihrer Höhe ist. Wenn dagegen dogmatische Befangenheit das Künstlerherz einengt, so muß die freie Humanität darunter leiden. Und nur in der freien Humanität atmet die wahrhaft lebendige Menschenliebe. Freilich gebraucht die Kunst die religiösen Symbole ihrer Zeit und ihres Weltalters, aber diese dürfen ihr nicht eine konventionelle Münze sein, mit der sie selbst ihrem Schaffen die Freiheit einschränken, ihren Werken die Ursprünglichkeit und ideale Natürlichkeit benehmen würde.

Damit ist keineswegs gesagt, daß den Künstlern besonders in den christlichen Zeiten, und zumal nach der Spaltung des christlichen Bewußtseins die Bestimmtheit der religiösen Gesinnung fehlen müßte oder dürfte. Es ist allerdings aber hiermit schon ausgesprochen, was später noch eingehend begründet werden soll, daß die hohe Kunst bei aller Energie der religiösen Gesinnung und Einsicht, als freie Kunst, über jede Parteilichkeit des religiösen und des konfessionellen Bewußtseins erhaben sein muß. Das reine Gefühl koinzidiert nicht mit irgend einer andern Form des geistigen Gefühls, mithin auch nicht mit der religiösen. Und das objektive Kriterium liegt in der Einheit des reinen Gefühls mit der Menschenliebe, als der Liebe zur Natur des Menschen.

Man wird nicht behaupten wollen, daß es eine Kulturreligion gibt, welche die Natur des Menschen in gleicher

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Prägnanz zum Inhalt der Menschenliebe macht, wie wir dies von der Kunst erkennen. Man müßte denn annehmen wollen, diese Mission der Religion werde mehr vom Polytheismus als vom Monotheismus vertreten. Aber auch dieser Ausweg ist ungangbar; denn es ist schon ästhetische Mitwirkung, welche in den mythologischen Religionen diesen den Schein verleiht, als ob sie die Einheitlichkeit der menschlichen Natur in ihrer Menschenliebe zur Darstellung brächten. Nicht die Religion bewirkt dies in ihnen, sondern die Kunst verwandelt sich hier in Religion.

26. Die Humanität.

Nicht die Religion darf den Schwerpunkt im Geiste der Kunst und des Künstlers bilden; sowenig als die Sittlichkeit in ihren positiven Formen und Instituten. Die Sittlichkeit in ihrer Reinheit selbst darf nur Vorbedingung für die neue Reinheit sein. Wir haben für diese Reinheit der sittlichen Vorbedingung den Terminus der Humanität gebraucht, mit dem die Ethik des reinen Willens die relativen Tugenden, die in dem Affekt der Liebe wurzeln, ihren Abschluß finden läßt. Die Humanität entspricht dem Ausdruck, mit dem wir die Objektivierung des reinen Gefühls als Liebe zum Menschen, in der ästhetischen Qualifikation, als Liebe zur Natur des Menschen bestimmt haben.

Es kann aber auch der Schein vermieden werden, der darin liegt, daß wir als das untrügliche Kennzeichen für die echte Kunst die Humanität annehmen; als ob dadurch das Problem nur doppelt bezeichnet würde. Die geschichtliche Bedeutung der Humanität in allen Tiefen der Kultur wehrt diesen Verdacht ab. Die Humanität ist ein selbständiges Kriterium; sie beruht auf einer Vereinigung des Affekts der Liebe mit dem der Ehre; sie geht daher als Tugendweg über die Kompetenz der Liebe hinaus. Dennoch ist es angebracht, noch einen andern Ausdruck als ästhetisches Kriterium zu versuchen.

Der Glaube an das Gute möchte dieser andere Ausdruck sein. Auch dieser Glaube ist eine

ethische Ansicht und Überzeugung; als solche aber scheinbar nur sittliche Vorbedingung. Indessen liegt dieser Glaube an der Grenze der Ethik, an der daher auch die Kunst schon mit ins Spiel treten kann. Der Glaube an das Gute bedeutet die Zuversicht auf die Verwirklichung des Guten in der Geschichte der Menschen. Zu dieser Geschichte aber gehört die Natur des Menschen. Und so spielt das ästhetische Gefühl hier schon mit hinein. Dieser Glaube an das Gute, als an seine Verwirklichung in der Geschichte der Völker, muß seine tiefste Wurzel haben in dem Glauben an die Natur des Menschen, in welchem die Liebe zur Natur des Menschen ihren letzten Grund haben muß.

Diesen Glauben an das Gute im Menschen strahlen die Werke der echten Kunst aus von ihren archaischen Typen bis zu der hohen Kunst. Wir haben die Entwicklung von der steifen Freundlichkeit der archaischen Götterbilder zu dem feierlichen Ernst der hohen Kunst schon in Betracht gezogen. Die Kunst scheint hier die Ethik schier zu übertreffen. In der Ethik bildet dieser Glaube den letzten Grenzbegriff, in welchem sie die Gottesidee in ihren Lehrgehalt aufnimmt. Sie bedeutet ihr nichts anderes als die Vertretung des Gedankens, daß das Gute Wirklichkeit werde in der Geschichte der Menschen. In der Ethik bleibt dieser Gedanke eine Forderung, eine Grundlegung. In der Kunst dagegen tritt die Erfüllung ein. Die Vollendung, welche ihr Gepräge bildet, drückt sich in dieser Erfüllung aus. Jetzt bleibt es nicht bei der Forderung; und auch die Hoffnung der Religion bleibt unzulänglich; die Kunst bringt in ihrer Vollendung jene Erfüllung.

Betrachten wir den Wert dieser Bestimmung der Korrelation zunächst für das Subjekt. Indem die hohe Kunst ihren Schöpfungen diese Evidenz des Guten gibt, wächst der Künstler in der Sicherheit seiner Überzeugung, in der Solidität seines geschichtlichen Weltbewußtseins. Pessimismus durchschaut er nunmehr als Unreife, als Einseitigkeit des geschichtlichen Bewußtseins. Alle Skepsis ist Einseitigkeit und Unreife. Alle Skepsis ist Sophistik,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die den Grund ihrer Unreife in der Einseitigkeit und Äußerlichkeit ihres Anteils an den Weltproblemen hat. Wenn der Glaube an das Gute in der Menschenwelt das Herz des Künstlers erfüllt, so ist er vor der Teufelsfratze gesichert, welche das Antlitz des Menschen verzerrt. Alles Dämonische kann ihm dann nur ein Vehikel werden zur ungehemmten Ausgestaltung des Guten. Diese Sicherheit der Überzeugung gibt seinen Werken Eindeutigkeit und Klarheit der Tendenz, und ebenso seinem Selbstgefühl eine Ruhe und Geschlossenheit, welche von aller Starrheit verschieden ist, welche vielmehr eine freie Regsamkeit zu neuem Aufschwung, zu steter Verjüngung sichert.

Und diesem Selbstgefühle des Künstlers nähert sich auch das des Genießenden an. Erfüll' davon Dein Herz, so groß es ist. Man möchte dafür sagen: so groß es wird, und werden kann. Das möchte schon vom Künstler gelten, um so mehr aber sicherlich vom reproduktiven Gefühle. Wenn an dem Kunstwerke der Glaube an das Gute in der Geschichte der Menschen aufgeht, dann wächst der Mensch zu der Reinheit des Selbst. Das ästhetische Selbst ist niemals Selbstbewußtsein, das vielmehr nur in der Allheit des reinen Willens gedeihen kann. Aber wenn die Versenkung in das Kunstwerk das Gute ausstrahlt, und die Zuversicht zum Guten bestärkt, dann gewinnt das Selbstgefühl eine eigene Art von Realität. Sie besteht eben darin, daß aller Inhalt reflexiv wird in dieses Selbst, und daher in diesem Selbst.

Überall sonst geht der Inhalt in die Weite seiner unendlichen Ausdehnung und stets neuen Entwicklung. Hier dagegen ist der Inhalt wie beendet; die Vollendung macht ihm dieses Ende. Aber dafür wächst das Selbst schier ins Unendliche. Es erweitert sich das Ich hier zwar nicht zur Allheit; aber es scheint dessen hier nicht zu bedürfen, so sehr steigert sich das Ich in seinem reinen Gefühle. Das ist die Unendlichkeit, deren sich das ästhetische Gefühl bewußt wird, die Unendlichkeit, in die sein Selbst hineinzuwachsen scheint bei dieser Isolierung auf ein einzelnes Kunstwerk, welche jedoch eine Enthebung alles Äußerlichen und Zufälligen der Wirklichkeit ist. Alle Mängel der Wirklichkeit verschwinden vor

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

diesem Hochblick auf das Gute und seine Wirklichkeit. Alle Beschränktheit, alle Selbstsucht, aller Dünkel des Ich versinkt hier; auch im genießenden Selbst wird das Gute wirklich kraft des Glaubens an das Gute, den das Kunstwerk in ihm erweckt. Die Korrelation von Subjekt und Objekt bewährt sich zu allererst in der Korrelation des Schaffenden zu dem nacherlebenden Selbst.

Betrachten wir jetzt aber auch noch die Korrelation in besonderer Rücksicht auf das Objekt des Kunstwerks. Es ist die Darstellung dieser Zuversicht in die Verwirklichung des Guten, wie sie in der Natur des Menschen, in deren Einheit von Seele und Leib vollziehbar wird. Nicht das Kraftgefühl der künstlerischen Individualität, geschweige die launische Willkür seines Vermögens ist der echte Grund des reinen Schaffens, noch die eingebildete Einfühlung in solche Souveränität, zu der sich der ästhetische Genuß versteigt, sondern die Wirklichkeit des Guten ist der Sinn des künstlerischen Objekts.

Schiller hat der Kantischen Lehre einen Begriff entnommen, in dem er die Idee der Freiheit, wie er sie verstand, wie er sie zum Leitmotiv seines Schaffens nahm, am bestimmtesten vielleicht ausdrückte. Die Freiheit des Menschen bedeutet freilich auch die Gleichheit der Menschen. Aber wo und wie ist diese Gleichheit wirklich? Das bleibt bei ihr immer die schwere Frage. Sie wird erledigt durch die Gleichheit der moralischen Anlage im Menschen. Das ist die Gleichheit der Menschen: die Gleichheit ihrer Anlage zur Moralität, die Gleichheit ihrer Fähigkeit zur sittlichen Würde. Wenn diese gleiche Disposition für alle Menschen gesichert ist, so ist damit die Gleichheit gerettet, so ist damit das Gute seiner Verwirklichung geöffnet. Die Wirklichkeit des Guten ist damit verbürgt. Die gleiche Würde der Menschen, das ist ihre Gleichheit. Und die Gleichheit der Würde beruht auf der Gleichheit der Anlage zur Würde. Diese Gleichheit der Bestimmung zur Würde ist die Bestimmung des Menschengeschlechts.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Liebe zur Natur des Menschen empfängt somit ihren tiefsten Grund in dieser Achtung vor der Würde des Menschen in allen Menschen. Diese Würde des Menschen muß das unzweifelhafte, unzweideutige Gepräge eines jeden echten Kunstwerks bilden. Nur an solchem Objekte kann die Korrelation mit dem Subjekt im reinen Gefühle sich erzeugen. Niemals darf die Grimasse des Hohns und der teuflischen Schadenfreude in einem Kunstwerk spuken; immer muß die Würde der Menschheit, die Würde der Natur des Menschen im Kunstwerk bewahrt bleiben. Nur wenn das Objekt des Kunstwerks die Menschenwürde zur Darstellung bringt, nur dann bewährt sich das Schaffen als Menschenliebe. Nur dann kann das Selbst zu seiner Reinheit gelangen, indem es sich an die Erzeugung dieses Objekts hingibt, oder an die Nacherzeugung desselben im Kunsterleben. Wiederum bildet sich auch hier die vermittelnde Korrelation zwischen dem schaffenden und dem nachschaffenden Selbst.

Es entsteht sogar der Anschein, als ob die Objektivierung in das Kunstwerk hinein noch evidenter würde bei dem Genuß als bei dem Schaffen. Bei aller Versenkung in das Kunstwerk muß der Künstler doch immer seiner Kontrolle wegen die Unbefangenheit sich wahren. Bei dem Nachfühlenden dagegen darf zwar die Kontrolle nicht unterdrückt, aber sie muß doch unterbunden werden, damit die Aufnahme zu voller Kraft gelange. So wird die Seele des Kunstwerks vor dem Beschauer gleichsam zu seiner eigenen Seele.

In den großen Perioden der Kunst wird diese Verwandlung des Kunstwerks in die Seele des Zeitalters eine buchstäbliche geschichtliche Wirklichkeit. Das Selbstbewußtsein, in seiner ethischen Eigenart, scheint hinzuschwinden gegen die Übermacht des Selbstgefühls. In Zeiten der künstlerischen Dekadenz erklärt sich so auch die sittliche Dekadenz, wenn die dekadente Kunst dennoch ihre Zaubermacht behauptet, und wenn eigene sittliche Kräfte nicht schöpferisch lebendig sind. Der Gehalt des Ich wird dann eben von dem ästhetischen Gefühle aufgesogen, wie das die Art der Kunstwirkung ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wenn dagegen das echte Kunstwerk zur Erzeugung kommt, so bewährt es sich im produktiven, wie im reproduktiven Selbstgefühl in der Bestärkung der sieghaften Zuversicht in die Wirklichkeit des Guten auf Erden, welche verbürgt ist durch die Gleichheit der Menschen in der Anlage der Menschen zur Moralität. Hier feiert die Kunst ihre höchsten Triumphe. Hier scheint sie den Wettstreit mit allen Mächten der Kultur, mit der sittlichen Erkenntnis, mit den sittlichen Einrichtungen bestehen zu können. Überall sonst wird nur die Forderung erhoben, und höchstens als Forderung gesichert. Die Kunst hingegen scheint die Erfüllung zu sichern. Aller Zweifel scheint beschwichtigt, der Glaube an das Gute gewinnt den Anschein einer Erkenntnis; denn ist nicht auch das ästhetische Schaffen und Erleben eine der Erkenntnis gleichartige Energie des Bewußtseins?

27. Die ästhetische Erziehung.

An diesem Punkte verstehen wir auch den Irrtum der klassischen Zeit des deutschen Geisteslebens an der Grenze der Kantischen Philosophie. Wir verstehen damit zugleich, wie der deutsche Idealismus in die Romantik ausgehen konnte. Das Losungswort dieser Grenze des Idealismus liegt in dem Worte von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts. Wir brauchen jetzt nicht mehr darauf einzugehen, daß die Kunst nicht zur Sittlichkeit führen kann, da sie ja vielmehr von der Sittlichkeit ausgehen muß. Wir wollen hier nur den Grund dieses Irrtums in diesem Enthusiasmus erkennen, welcher mit Recht vor der Einsicht entstand, daß die Kunst die Würde der Menschheit rettet und sichert. Diese Würde des Menschen ist der Inbegriff aller Sittlichkeit, und diesen Inbegriff bringt die Kunst zur Darstellung, zur Vollführung, zur Wirklichkeit. In der Tat bleibt daher die Kunst ein Mittel der Erziehung. Aber sie kann dies nur dadurch sein, daß sie die Idee der Menschheit, die Idee der Würde des Menschen von der Ethik empfängt, und stets von neuem sich durch sie begründen läßt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nicht darf sie selbst diese Leistung sich zusprechen, damit würde das Urbild der Menschheit unentrinnbar in die Gefahr kommen, zu versinken, weil das Kriterium der Erkenntnis ihr fehlen würde. Die Kunst hat immer nur das Kriterium des Schaffens. Dieses ist die Liebe zur Natur des Menschen, und auf Grund der Sittlichkeit, welche ein Bestandteil dieser Natur ist, erkennt und liebt sie in dieser Natur des Menschen die Würde des Menschen. Da nun ferner in ihrer Liebe die Natur des Menschen seine Seele und sein Leib zugleich ist, so bleibt ihr die Würde der Menschheit nicht abstrakt, so bleibt ihr auch nicht abstrakt der kategorische Imperativ, der die Menschheit in der eigenen Person und in der Person eines jeden Andern offenbart: ihr ist die Anlage zur Moralität konkret genug, um damit die Gleichheit der Würde in jedem Menschen zu sichern. Der Begriff des Objekts wird daher eindeutig; er kann keine Ausnahme von der Menschheit in irgend einer Menschengestalt, in irgend einem Menschenantlitz zulassen.

Und mit dieser Eindeutigkeit des Objekts wird daher auch das S u b j e k t eindeutig. Was kann denn noch störend sein für die Reinheit des Selbst an dem menschlichen Individuum, wenn es sich in einem Werke objektiviert hat, in welchem die Würde des Menschen zum Ausdruck gekommen ist? Es ist ja auch die Natur des Menschen im Objekt zu voller Darstellung gekommen; wie könnte im Subjekt noch ein Hemmnis bestehen? Alle Skepsis muß jetzt beseitigt sein, und alle physiologischen Reflexe der menschlichen Natur können jetzt nur dieser Reinheit des Gefühls dienstbar werden. Wir nahmen früher die R ü h r u n g in diesen Dienst. Aber ebenso wie das Weinen, ordnet sich auch das L a c h e n in das reine Selbstgefühl ein.

Wie das Weinen nicht in Depression mündet, sondern vielmehr in Jubel ausstrahlt, so ist auch das Lachen nicht dämonische Schadenfreude über die Schwächen des Menschen und über die Mängel seines geschichtlichen Daseins, sondern es läutert sich zu dem Kraftgefühl der Freudigkeit, der Heiterkeit, welche das begleitende Gefühl der Vollendung ist, die das Gepräge des Kunstwerks bildet. So geht die

Korrelation in die Vereinigung von Subjekt und Objekt im Kunstwerk über. Die Natur des Menschen hat sich jetzt in einer Einheit bestimmt, welche über die von Seele und Leib weit hinausgeht. Das Gefühl behält seine Reinheit zwar immer in der Liebe zur Natur des Menschen, aber da diese Natur bestimmter geworden ist, so ist es dadurch auch das Gefühl, die Reinheit des Gefühls geworden. Die Natur des Menschen ist die Würde des Menschen. Und so ist auch die Liebe zum Menschen das Selbstgefühl der Menschheit im Menschen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fünftes Kapitel.

Der Begriff des Schönen und seine Momente.

1. Das ästhetische Selbst.

Unsere bisherigen Erwägungen waren auf die Ermittlung der Reinheit für die neue systematische Eigenart des ästhetischen Bewußtseins gerichtet. Und sie wurde ermittelt im ästhetischen Gefühle, welches von den relativen Gefühlsstufen innerhalb der vorhergehenden Bewußtseinsarten unterschieden, als eine selbständige Bewußtseinsart nachgewiesen wurde. Die Objektivierung, welche gemäß der Methodik der Reinheit zu fordern ist, wurde in der Korrelation gefunden, in welcher das reine Gefühl sich vollzieht. Sein Bestand ist bedingt durch diese Korrelation von Subjekt und Objekt, vom Selbst des Gefühls und dem Objekt des Kunstwerks. Das Kunstwerk ist das Erzeugnis des reinen, erzeugenden Gefühls.

Zu dieser im Kunstwerk erfolgten Bestimmung des Objekts trat ferner noch hinzu, gemäß der Bestimmung des Gefühls in der Liebe, als Eros, der Mensch in seiner Natur und in der Natur überhaupt. Wie das Gefühl das erzeugende Gefühl des Kunstwerks ist, so ist die Liebe die reine erzeugende Liebe zum Menschen mit Rücksicht auf seine doppelte Beziehung zur Natur. Das Kunstwerk und sein Inhalt, die Natur des Menschen in ihrer Einheit, sie galten uns bisher als die beiden einzigen Arten, in denen das reine Gefühl seine Objektivierung vollbringt. Denn diejenige Objektivierung, welche das Selbst bildet, unterscheidet sich gemäß der Korrelation von Subjekt und Objekt, von der Objektivierung des Objekts; sie gilt als Objektivierung des Subjekts.

Sie begründet eine neue Art, vielmehr eine neue Stufe in der Einheit des Bewußtseins, im Unter-

schiede von der der Erkenntnis und von der des Willens. Das Bewußtsein der Erkenntnis erschöpft seine Einheit in der Einheit des Begriffs. Das Bewußtsein des Willens steigert seine Einheit zur Allheit, und begründet in dieser Steigerung die Einheit des sittlichen Selbstbewußtseins; aber diese ragt nur in dieser reinen Allheitshöhe, und sie büßt ihre Reinheit ein, wenn sie auf das Bedürfnis einer sinnlichen Sammlung herabgesetzt wird. Das ästhetische Bewußtsein allein erzeugt eine Einheit, welche zwar auf der des Begriffs und der der sittlichen Allheit beruht, auf diesem Grunde aber eine wahrhafte, eine reine Individualität des Selbst aufrichtet.

Man kann vielleicht trotz der Paradoxie sagen: das Selbstbewußtsein gibt dem Selbst zwar eine unendliche Steigerung, aber kein anderes Fundament, als welches in dieser Erhöhung des Niveaus gelegt wird. Das ästhetische Gefühl erst gewährt dem Bewußtsein einen Halt, der das Vorderglied der Korrelation, das Subjekt, festhält, und es gibt somit dem Subjekte ein Fundament, welches nur durch die Korrelation mit dem Objekte des Kunstwerkes bedingt wird. Aber in dieser Korrelation ist ja auch das Objekt des Kunstwerks durch das Subjekt des Genies bedingt. Diese gegenseitige Bedingtheit hebt sich daher auf, und macht jedes Glied für sich relativ selbständig. In dem Selbst wird freilich immer das Objekt mitgedacht. Aber die gleiche Bewandtnis hat es ja auch mit dem Kunstwerk. Und wie dieses schlechthin als Objekt gewürdigt wird, so darf die gleiche Selbständigkeit auch dem Selbst zugesprochen werden. So behauptet sich das Genie neben dem methodischen Geiste der Erkenntnis und neben dem Selbstbewußtsein der sittlichen Allheit als das erste, eigentliche, in sich selbst begründete Selbst, als das Selbst des Selbstgefühls.

Man erkennt solchermaßen, daß die Objektivierung im Selbst die systematische Bedeutung der ästhetischen Bewußtseinsart hat, sonst aber nicht auf die Objektivierung des Objekts geht. Diese ist vielmehr in der des Kunstwerks und in der des Menschen der Natur beschlossen. Wenn nun aber das reine Gefühl die systematische Bedeutung der Er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zeugung besitzt, so muß diese sich doch auch in der analogen Weise bewähren, in welcher die reine Erkenntnis und der reine Wille sich bezeugen. Man sage nicht, diese bezeugen sich ja in der Wissenschaft und in der Sittlichkeit. Denn beide Zielpunkte fordern Vermittlungen. Diese sind für die Erkenntnis in den Prinzipien, Platonisch ausgedrückt — Grundlegungen, in den Ideen gelegen, und für den Willen in den Begriffen und Instituten, in denen die Sittlichkeit sich errichtet und sich einrichtet. Solcher Vermittlungen in Ideen bedarf es daher auch hier, um die Objektivierung des reinen Gefühls methodisch zu rechtfertigen, um die Reinheit des Gefühls auch für die Reinheit vermittelnder Begriffe, vermittelnder Prinzipien und Ideen zu begründen.

2. Der Oberbegriff als Grundlegung.

Wir suchen nach solchen Ideen in der Mehrzahl. Darin aber liegt eine Ungenauigkeit. Welches Kriterium gäbe es für eine solche Mehrheit, wenn sie nur in einer Ansammlung und Anreihung bestände; wie wird das Ende solcher Reihe bestimmbar, und welcher Verbindungsbegriff leitet die Zuordnung? Alle Ordnung beruht auf der Einteilung, und diese auf dem Einteilungsgrunde. Es bedarf daher eines Prinzips der Einteilung, eines fundamentum divisionis, um die Sammlung, die Ordnung, die Gliederung derjenigen Begriffe vorzunehmen, welche die Reinheit des Gefühls mit der Reinheit des Kunstwerks zu vermitteln geeignet sind.

Es könnte scheinen, als ob die Ideen, oder wie sie in der reinen Logik seit Kant Aristotelisch benannt werden, die Kategorien eines solchen Oberbegriffs entbehrten, da ja Platon einerseits die mathematischen Ideen zusammenfaßt, wie andererseits, wenngleich als Einheit, die Idee des Guten, immerhin aber die Ideen nur in der, wie immer differenzierten, Mehrheit in Gebrauch setzt. Und ebenso scheint es bei den Kategorien sich zu verhalten. Denn wenn Kant sie in der Einheit des Bewußtseins, als dem Oberbegriffe einer Einheit, begründet, so geht diese Einheit des Bewußtseins doch nur auf die Einheit der Erkenntnis, auf die Einheit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Erfahrung, mithin liegt die Einheit für die Mehrheit der Kategorien nur in dem Problem der Erkenntnis selbst, welches Problem von dem Faktum der Wissenschaft aufgegeben wird. Die Kategorien selbst aber haben keinen eigenen Oberbegriff.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat sich auf solchem Oberbegriffe aufgebaut, auf dem des Ursprungs. Indessen mußte auch dieser in einer Urteilsart erst zur Erzeugung kommen, und so scheint auch hier dasselbe Verhältnis vorzuliegen, daß die Methodik der Reinheit von der unmittelbaren Erzeugung der Grundbegriffe in ihrer Mehrheit nicht Abstand nehmen kann. Jedoch erweist sich die Kategorie des Ursprungs trotzdem als ein wahrhafter Oberbegriff, und die ihr entsprechende Urteilsart ebenso als eine übergeordnete, weil die Einteilung leitende Urteilsart, insofern alle Kategorien und alle Urteilsarten dem Prinzip des Ursprungs entsprechen müssen. Und die Urteilsart gibt dem Ursprung eine Qualifikation, die ihn von der allgemeinen Methode der Reinheit unterscheidet. Im Ursprung des unendlichen Urteils ist ein Oberbegriff der Erkenntnis aufgestellt.

Für die Sittlichkeit macht sich das Bedürfnis nach einem solchen Oberbegriffe weniger fühlbar. Erstlich ist er in der Platonischen Einheit der Idee des Guten von vornherein gewonnen worden. Im Grunde hat Kant ja auch nur diesen Oberbegriff festgehalten; denn wenn er den reinen Willen zum Problem macht, so spricht er es aus, daß nur der gute Wille das Gute sei. Und wenn er die Freiheit und die Autonomie als grundlegende Ideen aufstellt, so werden diese doch auch wieder zu Wechselbegriffen. Eigentlicher Oberbegriff bleibt hier immer nur die Form einer allgemeinen Gesetzgebung. Diese aber ist nur die genaue Formulierung des sittlichen Problems, und so ist in ihr auch nur das Problem des sittlichen Willens ebenso der Grundbegriff, wie in der Einheit des Bewußtseins das Problem der Einheit der Erkenntnis.

Die Ethik des reinen Willens hat einen Oberbegriff der sittlichen Erkenntnis in der Allheit zu begründen gesucht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Allheit sollte als Ursprungsbegriff nachgewiesen werden für alle Erzeugungen des reinen Willens, wie sie in der sittlichen Geschichte der Menschen, in den Gestaltungen von Recht und Staat Wirklichkeit anzunehmen streben. Eine methodische Konsequenz ist dabei besonders scharf hervorgetreten in der Absonderung der Tugenden von den sittlichen Ideen. So ist schon dadurch die Mehrheit eingeschränkt, und das Prinzip einer Einteilung der sittlichen Begriffe von den methodisch verwirrenden Komplexionen der Tugenden freigemacht, und zu einer fruchtbaren Klassifikation herausgehoben worden. Die Allheit ist der Ursprungsbegriff der sittlichen Einheit, des Selbstbewußtseins des Willens. Das Selbst ist die Allheit. Die Allheit ist das Selbst. Demgemäß gliedern sich die sittlichen Grundbegriffe nach dem Oberbegriffe dieses Selbstbewußtseins der Allheit.

Für das Selbstgefühl suchen wir nunmehr nach einem solchen Oberbegriffe. Er kann nur der Reinheit gemäß gesucht werden. Er kann nicht im Kunstwerke selbst angenommen werden, sondern nur in einer Aufgabe der Erzeugung. Denn dem Kunstwerk würde im reinen Willen entsprechen die Allheit des Staates und der Menschheit. Damit blieben wir aber bei der Objektivierung des Objekts stehen, und wir suchen doch jetzt einen Oberbegriff für die vermittelnden Ideen zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk. Wir müssen daher diesen Oberbegriff in Analogie zu den Ideen des Guten und der Freiheit und Autonomie suchen. Wenn irgend wo, so bewährt sich hier der Wert des Oberbegriffs, den die Platonische Idee bezeichnet, gegenüber den Begriffen, die von ihr abstammen, ihr eingeordnet und untergeordnet sind. In solchem Sinne halten wir uns hier an die Idee der Schönheit. Die Schönheit soll uns zum Oberbegriffe werden für die ästhetischen Grundbegriffe, welchen zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk die Vermittlung obliegen soll.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Schönheit ist Idee. Diese Bedeutung der Schönheit ist eine streng methodische. Wir beziehen uns hier wiederum auf die Logik der reinen Erkenntnis, welche die methodische Bedeutung der Idee urkundlich in der Platonischen Begründung aufgehellt hat. Die Idee ist nicht Vorstellung. Dann wäre sie nicht im Kampfe gegen die Sophistik zur Entdeckung gekommen. Die Idee ist aber auch nicht schlechthin Begriff. Dann wäre Platon nicht von Sokrates zu unterscheiden. Die Idee ist aber auch nicht eine Wesenheit an und für sich. Wäre sie dies, dann hätte Aristoteles sie nicht nur mit Recht bekämpft, sondern man kann ebenso auch sagen, daß Aristoteles sie dann nicht bekämpft haben würde.

Denn im Dualismus des Aristoteles ist es seine tiefste Seite, daß er eine Wesenheit annimmt, und sie durchaus absolut setzt. Nach der Verhältnisbestimmung dieser absoluten Substanz zu den materiellen Substraten glaubt er seine Differenz von Platon begründen zu können. Das mag hier auf sich beruhen, aber soviel steht fest, daß Aristoteles selbst eine absolute Wesenheit des Seins annimmt. Wenn er also sagt, die Idee sei eine solche, und sie als solche bekämpft, so bekämpft er nicht eigentlich die absolute Substanz selbst, sondern ihre Platonische Bestimmung, nämlich nach ihrem Verhältnis zu den sinnlichen Substraten.

Das Mißverständnis der Idee bei Aristoteles liegt mithin nicht sowohl an dem Anstoß, den er an der absoluten Substanz nahm; diese nimmt er ja selbst an, sondern an seiner Meinung, daß die Idee absolute Substanz sei, was sie als solche nicht sein könne. Er bestreitet nicht den Wert der absoluten Substanz überhaupt, sondern er bestreitet nur der Idee diesen Wert. Daher kann er sich die Idee nicht anders vorstellen, denn als Substanz, weil die Idee ja das höchste Sein bezeichnen soll, dieses aber für ihn nur das absolute sein kann.

Der Irrtum des Aristoteles läßt sich daher zu voller Klarheit auflösen: die Idee ist in der Tat nicht das absolute Sein. Aber sie soll es auch gar nicht ausdrücken. Jetzt wird die Differenz so scharf, daß ein Miß-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verständnis möglich scheint, weil es sich aus der Schärfe der Differenz erklärt. Das wahrhafte Sein ist ein absolutes Sein. Das lehrt Aristoteles. Die Absolutheit wird dadurch nicht etwa aufgehoben, daß sie die materiellen Substrate in sich enthält. Nur das Absolute ist. So lehrt Aristoteles. Während Parmenides lehrte: nur das Sein ist. Und was lehrt dagegen Platon, indem er sagt: nur die Idee ist? Ist die Idee das Absolute, oder aber ist sie das Sein? Nur das Sein lehrt er als das wahrhafte Sein. Das Absolute entsteht ihm nur vor dem ethischen Problem, nur als das Gute.

Wir wissen aus der Logik der reinen Erkenntnis, daß Platon die Idee als die Hypothesis begründet hat. Entdeckt hat er die Idee der Wortbedeutung gemäß im Schauen, und als Gesicht ist sie demzufolge mit geschichtlichem Rechte in die Probleme der Kultur eingegangen. Aber in der Reife seiner wissenschaftlichen Erkenntnis ist die Idee als Gesicht nicht verblieben; die zunächst psychologische Entstehungsweise der Idee, welche das Schauen bezeichnet, ist an der Mathematik zu nüchterner, tiefer, methodischer Begründung gediehen. So ist die Idee nicht Gesicht geblieben, sondern Grundlegung geworden. Eine solche Grundlegung ist die Idee der Gleichheit, das Urbeispiel der mathematischen Idee.

Auch das Schöne hat Platon als Idee bezeichnet, als Idee ausgezeichnet. Die Idee des Guten nämlich wollte er von der Idee des Schönen unterscheiden; ihre Vermischung bezeichnete er als Frevel. Was ist damit gewonnen, daß das Schöne Idee sei? Was ist damit für den Oberbegriff gewonnen, als den wir das Schöne in Anspruch nehmen?

Die Hypothesis unterscheidet zunächst die Idee, als Sein, vom absoluten Sein. Worin liegt der Unterschied zwischen dem Sein des Parmenides und dem absoluten Sein des Aristoteles? Aristoteles würde dies nicht Wort haben wollen, doch aber sprechen seine Formulierungen dafür, und die Geschichte, sofern sie seine Autorität angenommen hat, hat diesen Formulierungen gemäß sein absolutes Sein angenommen.

Der Unterschied liegt darin: daß Parmenides in der Identität von Sein und Denken eo ipso die Korrelation von Sein und Denken gelehrt hat. Indem nun Aristoteles das Sein absolut macht, löst er es von der Korrelation mit dem Denken los. Das Sein ist jetzt nicht mehr bedingt durch das Denken; denn es ist unbedingt, es ist absolut. So ist das Absolute bei Platon entstanden, als das größte Problem (*μέγιστον*), als das Problem des Guten, welches über diese Korrelation zum Denken hinausgehoben werden soll. So fordert es das Problem, wenngleich die Lösung hier versagen muß; wenngleich sie nur nach der Terminologie dieser Platonischen Methodik in der Ungrundlegung (*ἀνυπόθετον*) zur Lösung gebracht werden kann.

Die Idee, als Grundlegung, ist also gerade nicht jenes absolute Sein, das Aristoteles in ihr vermutete, weil er seinerseits kein anderes wahrhaftes Sein sich denken konnte als ein absolutes Sein. Die Idee ist Grundlegung zunächst in dem Sinne, daß sie dem Sein den Grund legt. Es ist nur die Ausführung der Korrelation, welche Parmenides geschaffen hatte. Im Denken ist der Grund zu legen für das Sein. Es ist absurd, das Sein absolut zu denken. Das Sein hat seinen Grund im Denken. Im Denken, nicht in der Vorstellung; im reinen Denken; nicht schlechthin mehr im Schauen, sondern im reinen Denken der Erkenntnis. Die Identität von Sein und Denken ist nunmehr ausgereift zu der Identität von Sein und Denken der Erkenntnis.

Und was ist dieses Denken der Erkenntnis? Worin unterscheidet es sich von dem reinen Denken überhaupt, auch von dem des Guten und des Schönen? Die Antwort, welche schon Platon gibt, liegt in der Unterscheidung der Wissenschaft und ihres Fundaments, der Mathematik, von allen anderen Objekten der Erkenntnis. In dem Unterschiede der mathematischen Wissenschaft von allen anderen Erkenntnisarten besteht der Unterschied des reinen Denkens überhaupt von dem Denken der Erkenntnis. Das Sein ist mithin bedingt durch das Denken der Erkenntnis. Also ist das Sein nicht absolut, sondern relativ zum Denken

der Erkenntnis. Aber diese Relation ist vielmehr Korrelation; denn auch das Denken der Erkenntnis ist korrelativ zum Sein. Das Sein ist das Sein der Erkenntnis. Wenn also die Idee die Grundlegung ist, so ist sie ebenso sehr die Grundlegung des Seins, wie sie die des reinen Denkens ist; denn als solche ist sie die des Denkens der Erkenntnis, und als solche die der Erkenntnis des Seins.

Hat es einen ernsthaften Sinn, hiergegen etwa zu fragen: aber so ist ja wohl die Idee nur subjektiv; denn sie ist ja nur eine Grundlegung des Denkens? Der Sinn dieser Frage liegt in dem Widersinn der Verwechselung der Erkenntnis und Vorstellung. Die Begründung der Vorstellung kann man allenfalls für subjektiv halten, nimmermehr aber die Begründung der Erkenntnis, welche als solche die Begründung des Seins ist. Andernfalls bliebe das Sein grundlos.

Wir brauchen hier nicht weiter den Sinn der Ideenlehre zu verfolgen. Die Logik hat ihn zu beleuchten, und sie enthüllt ihn als den Geist der mathematischen Naturwissenschaft. Die Geschichte dieser Wissenschaft, der Wissenschaft par excellence, ist die Geschichte des Platonischen Idealismus. Und die Geschichte des Idealismus überhaupt in der Geschichte der Philosophie ist ebenso auch die Geschichte des Platonischen Idealismus. Philosophie ist Platonismus.

3. Die Möglichkeit einer Grundlegung des Schönen.

Eine andere Frage ist aber noch hier in Erwägung zu ziehen. Das Mißverständnis der Idee, als einer aparten Substanz, dürfen wir auf dieser Stufe unseres Systems als erledigt betrachten. Aber eine andere Frage erhebt sich angesichts der Unterscheidung, welche schon zwischen der wissenschaftlichen und der sittlichen Erkenntnis, und ebenso nun auch für die Ästhetik unumgänglich ist. Die wissenschaftliche Erkenntnis gibt der Grundlegung Wert und eigenes Gepräge in den Kategorien, welche gleichsam die Grundsteine des Seins sind. Die sittlichen Ideen nehmen in den Instituten

des Rechts und des Staates eine analoge Bestimmtheit des Seins an. Hier wird der Dogmatismus des Absoluten, als Idee, entweder ad absurdum geführt, oder aber der Idealismus wird aufgegeben, und der Dogmatismus des Absoluten tritt mehr oder weniger verhüllt an seine Stelle. Wie verhält es sich nun aber mit der Idee des Schönen? Sie scheint doch nur auf die Wirklichkeit des Kunstwerks angewiesen zu sein, mithin nur in der einzelnen Erscheinung Dasein anzunehmen; was kann sie noch als Grundlegung bedeuten, sofern die Grundlegung den Grund eines echten Seins zu bedeuten hat?

Hier ist nun vorerst der methodische Unterschied in der ästhetischen Bewußtseinsart von den anderen in Rechnung zu ziehen. Das Gefühl ist Selbstgefühl. Das Selbst, im Unterschiede vom sittlichen Selbstbewußtsein, ist hier der Gipfel, die Summe, die Quintessenz alles Inhalts. Die Idee, als Grundlegung, hat daher in letzter Instanz zu bedeuten das Selbst des reinen Gefühls als Grundlegung. Nur die Korrelation von Subjekt und Objekt fordert und ermöglicht die Objektivierung des Selbst im Kunstwerk, genauer am Kunstwerk; denn die Objektivierung bleibt reflexiv. Nun suchen wir hier aber eine vermittelnde Idee, die Idee, als Vermittlung, bei dieser reflexiven Objektivierung. Wir suchen sie als Oberbegriff der einzelnen vermittelnden Ideen. Wir fassen das Schöne in dieser Bedeutung als Idee. Ihre Bedeutung als Grundlegung ist uns aber fraglich geworden, da wir auf ihre Realisierung analog derjenigen in Wissenschaft und Sittlichkeit nicht rechnen können.

Indessen kommt es uns hier ja nur auf vermittelnde Ideen an, nicht auf solche Grundlagen, wie sie nicht nur in der Erkenntnis, sondern sogar auch in der Ethik sich ausprägen. Immer muß der Leitgedanke unverrückbar bleiben: die Kunst ist Kunst des Genies. Und es gibt kein objektives Prinzip des Geschmacks. Wenn dennoch eine ästhetische Reinheit Problem werden, und im reinen Gefühle ihre Lösung finden konnte, so darf die gesuchte Vermittlung zwischen Selbst und Kunstwerk in der Idee des Schönen und ihren Momenten nicht so verstanden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

werden, als ob sie ein objektives Prinzip sein könnte, etwa wie die Beharrlichkeit, oder auch nur die Allheit des Staates. Die Idee muß, als Grundlegung, nur für die Vermittlung zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk, und nur als Oberbegriff für die dieser Vermittlung dienenden Momente gedacht werden.

In dieser Einschränkung auf die Art der Objektivität, welche dem reinen Gefühle einwohnt, läßt sich nun aber gerade der Wert der Idee, als Grundlegung, besonders hier deutlich machen. Wäre das Schöne eine absolute Substanz, ein absolutes Kunstwerk, als Darstellung eines absoluten Gesetzes, so wäre die Kunst nicht die Kunst des Genies. Denn das Genie wäre dann nur die Ausführung dieses absoluten Gesetzes. Das wäre die Konsequenz, wenn die Idee absolute Substanz wäre. Wenn hingegen die Idee vielmehr Grundlegung ist, so ist das Schöne nicht in einem Kunstwerke absolut zu verwirklichen, absolut zu substantiieren. Weder ist alsdann die Idee Substanz in einem Objekt, dem Kunstwerk, noch als Gesetz, als objektives Geschmacksprinzip.

Man erkennt hier auch den Vorzug, welchen die Idee, ihrer urkundlichen Bestimmung gemäß, als Grundlegung, vor der Deutung als Gesetz hat. Keine Art von absoluter Objektivierung ist der Idee zuzuweisen; nur als Grundlegung vollführt sie die reine Kraft ihrer Methodik.

Was bedeutet also die Idee des Schönen als Grundlegung? Man könnte meinen, diese Bedeutung reduziere sich in der Stellung und Behauptung der Aufgabe. Und wenn es nun so wäre, würde damit wirklich ein idem per idem begangen? Es ist kein geringer Wert, keine geringe Leistung für die Grundlegung, wenn sie als Aufgabe bestimmt wird. Denn wenn schon jeder Begriff eine Aufgabe ist, zu dem logischen Werte der Aufgabe es aber gehört, daß die Lösung, die relative, die fortschreitende Lösung in ihr enthalten sei, so ist diese Immanenz der Lösung in der Aufgabe von ganz besonderer Bedeutung für das Schöne.

In der Wissenschaft darf der Begriff niemals den Wert einer absoluten Lösung annehmen; das Kunstwerk dagegen

muß, seinem Begriffe der Vollendung gemäß, stets als solche gedacht und gewürdigt werden. Mithin ist die Grundlegung, als Aufgabe, sofern dieser die Lösung immanent ist, für das reine Gefühl das richtige Prinzip. Die Idee des Schönen bedeutet die Aufgabe des Schönen. Laßt euch nicht irren des Pöbels Geschrei, als ob die Idee des Schönen ein Wahn wäre, oder als ob sie identisch wäre mit einem objektiven Gesetze des Schönen, oder als ob sie eine Norm wäre, nach und mit der man die Kunstwerke messen könnte, oder gar daß diese Idee eine subjektive Vorstellung wäre, welche in einem Individuum und in einem Zeitalter eine zwingende Macht ausüben könnte, die aber doch nur auf Willkür, Suggestion und Konvention beruhe. Das alles ist der Einwurf der ästhetischen Skepsis, dem die Idee, als Grundlegung, als Aufgabe, das aber will sagen, als Aufgabe der Grundlegung entgegentritt.

Die Grundlegung ist nur Aufgabe, der jedoch die Lösung immanent ist. Und diese Grundlegung ist Aufgabe, welche durch die Systematik der Kultur gestellt wird. Die Aufgabe ist daher auch Grundlegung. Wie sie selbst kein leerer Wahn ist, so darf ihr das Amt der Grundlegung zugesprochen werden. Man versuche es nur mit dieser Grundlegung. Ohne den Versuch kann sich die Grundlegung nicht erproben, und ohne die Erprobung hat die Grundlegung allerdings keine Bedeutung. Es gehört zu ihrer Differenz von der absoluten Substanz, daß sie kein anderes Dasein hat, als welches sie in dem Versuche, der mit ihr angestellt wird, gewinnen kann. Und auch der Versuch darf nicht als absolut gedacht werden, so wenig wie die Grundlegung.

Hier ist auf den Grundirrtum Rücksicht zu nehmen, der im Neuplatonismus liegt. Plotin hat die Idee des Schönen mit Gott gleichgesetzt. Er hat damit den Grund gelegt zu der Vermischung von Ästhetik und Religion, auf die wir schon mehrfach gestoßen waren. Während Plotin sonst keineswegs die Platonische Idee platterdings als absolute Substanz annimmt, glaubt er sich von diesem Mißgriff frei bei der Gleichsetzung der Idee des Schönen mit Gott. Denn er faßt sie damit nur als Urquell alles Schönen wie Gott ihm

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Urquell alles Seins ist. Wir sehen jetzt davon ab, daß dadurch der Urquell des Schönen auf den Urquell alles Seins nivelliert wird. Wir wollen hier nur auf den Urquell selbst achten, auf den Abschluß, den damit die Begründung des Schönen erlangen soll.

Denn dieser Abschluß der Begründung gerade ist es, den die Grundlegung, als Aufgabe, abwehrt. Die Idee des Schönen, als Grundlegung, als Aufgabe der Grundlegung, bedeutet auch, daß der Grundlegung kein Ende gesetzt werden darf, ebenso wenig wie den Versuchen ihrer Lösung. Auch die Versuche der Begründung müssen unendlich bleiben. Die Idee des Schönen, streng als Grundlegung gedacht, bedeutet und sichert den unendlichen Fortschritt der Grundlegung. Um es schroff auszudrücken: das Schöne ist nur ein Wort; aber dieses Wort enthält eine Losung: das Schöne ist; es gehört zu den drei Worten inhaltsschwer. Gott dagegen, als Urprinzip des Schönen, besagt und formuliert den Abschluß der Begründung, weil den Ursprung. Und das ist die Frage, ob Gott im methodischen Sinne als ein Ursprung gedacht werden kann.

Diese methodische Frage kommt in Sicht, indem wir die Idee des Schönen als Oberbegriff fassen. Das Schöne selbst ist nur der allgemeine Problembegriff, aus dem Unterbegriffe ableitbar werden sollen. Diese sind als die Momente des Schönen zu suchen; denn ihnen muß die Vermittlung zustehen, um die es sich hier zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk handelt. Das Schöne, als Oberbegriff, bestätigt sich demnach als Grundlegung. Das ist die erste Bedeutung der Grundlegung nach der der allgemeinen Problemstellung: daß sie den Versuch zur Lösung der Aufgabe einleitet. Diese Anbahnung des Versuchs, diese seine Instruktion entfaltet den Oberbegriff zu dem ersten Unterbegriffe.

Eine Ordnung dieser Unterbegriffe wird daher in dem Oberbegriffe, als Grundlegung, schlechthin vorausgesetzt. Dies ist eine neue, wichtige Bedeutung

der Idee, als Grundlegung: daß sie, als Grundlegung, für die unumgängliche Anstellung des Versuchs zugleich die Unterbegriffe und deren Anordnung, Zuordnung und Unterordnung, als Voraussetzungen, in sich schließt. Die Idee des Schönen, als Grundlegung, verbürgt den Gedanken, daß vermittelnde Ideen zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk bestehen müssen, und daß sie gefunden werden können. Die logische Aufgabe enthält die Gewähr der Lösbarkeit in sich.

Wenn nun aber die Idee des Schönen somit die Bedeutung des Oberbegriffs hat, so ist damit eine wichtige Folgerung gegeben: nur sie kann und sie allein diese Bedeutung haben, und es kann ihr kein anderer Oberbegriff zur Seite treten.

Wir waren schon auf die Unterscheidung des Schönen und des Erhabenen gekommen. Das Schöne hat unmittelbare sinnliche Evidenz in der menschlichen Gestalt. Daher wird es weniger als ein lediglich subjektiver Wert verdächtigt. Das Erhabene dagegen wird zwar auch in der Natur anerkannt, dennoch steht es dem Sittlichen näher, daher wird es trotzdem als ein Subjektives angenommen, oder aber eben nur in der Objektivität des Sittlichen aufgefaßt. Und wie es in der Natur sich im Großen, im Wunderbaren, im Schreckhaften darstellt, so auch in den menschlichen Leidenschaften, die auch gewaltig und gewalttätig die Vernichtung, wie die Selbstvernichtung, drohen. Sie wirken mit der Macht der Naturerscheinungen. So hat sich schon im Altertum die Unterscheidung des Erhabenen vom Schönen eingestellt, und die Auffassung des Erhabenen vorbereitet, welche bei Kant zu der Konsequenz kommt: nur der Mensch sei Gegenstand des Erhabenen; der Grund des Erhabenen sei ausschließlich in uns selbst zu suchen. Von uns aus übertragen wir das Erhabene auf die Natur. Wir haben es schon beachtet, daß diese sittliche Charakteristik des Erhabenen auch die Ästhetik des Schönen bei Kant beeinflußt hat. Hier achten wir nur darauf, daß beide Begriffe einander koordiniert werden. Denn das Sittliche bleibt nicht nur als eine Auszeichnung des Erhabenen be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stehen, sondern es wird in der Form des Intellektuellen hinterher auch dem Schönen zugesprochen.

Es dürfte auch Beachtung verdienen, daß bei Kant die ganze eigentliche Theorie von der Schönheit in der Kunst, die Kunst des Ideals, die Kunst des Genies erst nach der Analytik des Erhabenen zur Erörterung kommt. So kann sogar der Schein entstehen, als ob nicht das Schöne, sondern das Erhabene der eigentliche schöpferische Grundbegriff wäre, so daß damit das Erhabene zum Oberbegriff würde. Andere Grundbegriffe sind bei Kant nicht hervorgetreten, wie diese denn auch früher nicht in der bestimmten Fassung als Grundbegriffe aufgetreten waren. Erst bei Schiller dürfte der Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung eine solche Grundbedeutung zustehen. Es wird aber die Frage sein, ob diesen Terminis ein so genauer methodische Wert zuzuerkennen sei.

Das Schöne ist Oberbegriff, dies bedeutet, daß kein anderer Begriff ihm koordiniert werden kann, daß kein anderer Begriff ihm zur Ergänzung, zur Einschränkung, zur Berichtigung an die Seite gegeben werden kann. Dieses bedeutet zunächst: es kann nichts als Gegenstand oder Inhalt der Kunst gedacht werden, was einen Gegensatz, geschweige einen Widerspruch zum Schönen enthielte. Die Kunst ist nicht etwa eine Potenz, welche dem Schönen disparat wäre. Was nicht der Grundlegung des Schönen gemäß und gerecht wird, das fällt aus der Kompetenz der Kunst heraus. Die Kunst ist die Kunst des Schönen. Wollte man annehmen, ein Kunstwerk könnte des Schönen ermangeln, und diesen Mangel etwa durch das Erhabene ersetzen, so wäre dies ein Verstoß gegen den Oberbegriff des Schönen; es würde dadurch das Erhabene zum Oberbegriff werden.

Es darf dagegen nicht die Einwendung gemacht werden, daß ja auch das Häßliche in den Dienst des Schönen trete, und daß dieses, als Widerspruch des Schönen, nicht ein Moment desselben sein könne. Dies ist ein formalistischer Einwand, der auf einer noch ungeklärten Ansicht vom Häßlichen beruht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vielleicht ist diese Auffassung des Häßlichen gar nicht eine ästhetische, sondern etwa eine biologische Deutung. Der Oberbegriff des Schönen stellt den Begriff des Häßlichen unter seine Kompetenz, wie ja tatsächlich das Häßliche im Kunstwerke nur als ein akzidentelles Moment auftritt, keineswegs aber etwa, in einer entfernten Ähnlichkeit mit dem Erhabenen, als ein selbständiger Gegenstand und als ein selbständiger Vorwurf.

Kommen wir nun aber endlich zu der positiven Bedeutung des Oberbegriffs, daß er die Forderung der Unterbegriffe in sich enthalte. Diese Forderung muß doch ihrer logischen Bedeutung gemäß zugleich auch die Ordnung der Unterbegriffe in sich schließen, ihre Unterordnung unter den Oberbegriff, und ihre eigene Ordnung, entweder als Koordination, oder wiederum als relative Subordination. In welcher Bedeutung des Schönen läßt sich dieser Wert der Idee, als Oberbegriff, und das will sagen, als Einteilungsgrund ermitteln?

4. Der Oberbegriff des Schönen und der Oberbegriff des Selbst.

Hier müssen wir wieder auf den methodischen Grundbegriff des reinen Gefühls zurückgehen, für dessen Verwirklichung wir ja in der Idee des Schönen und in ihren Momenten die vermittelnden Begriffe suchen. Der Einteilungsgrund des Schönen muß daher in dem Einteilungsgrunde des reinen Gefühls liegen, mithin in dem Begriffe des Selbst, welches die Kulmination bildet. Der Oberbegriff des Schönen muß dem Oberbegriffe des Selbst, oder dem Selbst, als Oberbegriff, entsprechen.

Wenn das Selbst aber als Oberbegriff, als Einteilungsgrund gedacht wird, so wird es notwendigerweise gedacht mit Rücksicht auf die Arten des Bewußtseins, welche ihm als Voraussetzung und als Grundlage dienen. Sie sind die Stoffe, an denen und aus denen das reine Ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fühl den neuen Inhalt gestaltet und erzeugt. Sie sind diese Stoffe aber nicht nur bezüglich der Objekte, in denen sie sich dem neuen Bewußtsein darbieten, sondern vielmehr auch bezüglich der Methoden, die sich der neuen Methodik überliefern. Diese Überlieferung besagt keineswegs eine Preisgebung; ihre Verletzung ist schlechterdings ausgeschlossen. Aber diese Methoden bleiben nicht die Hauptsache, und es ist keineswegs damit getan, daß sie miteinander irgendwie geschickt verbunden würden, sondern unter strenger Aufrechthaltung der beiden Methoden muß dennoch eine neue Methodik in Kraft treten. Welche ist diese?

Sie eben läßt sich als Methodik nicht nachweisen. Die Kunst ist die Kunst des Genies. Was der wissenschaftlichen Methodik in der Kunst, was der logischen Methodik demgemäß in der Ästhetik entspricht, das ist die Technik. Ohne Technik keine Kunst des Genies. Aber die Technik ist trotz aller ihrer wissenschaftlichen Voraussetzungen und trotz aller Tradition der Schule, von welcher kein größtes Genie abgetrennt zu erforschen ist, dennoch im letzten Grunde eine rein persönliche. Die Technik der Schule wird unter der Hand des Genies zur Technik des Genies.

So ist daher keine der wissenschaftlichen Methodik analoge Methodik für die Kunst zu erdenken. Nur in den Unterbegriffen, welche aus dem Oberbegriff des Schönen ableitbar werden, kann sich eine ästhetische Methodik herleiten lassen. Und hierbei können die Voraussetzungen zur Grundlage dienen, welche ihre eigenen Methoden an das reine Gefühl überliefern. Die Modifikabilität des reinen Gefühls, auf Grundlage seiner Voraussetzungen, kann die Modifikationen des Schönen zur Ermittlung bringen.

Indem wir die Unterbegriffe des Schönen aus den Vorbedingungen des reinen Gefühls abzuleiten suchen, führen wir nur die Methodik des reinen Gefühls durch. Ohne die beiden Vormethoden kann die neue Methode nicht einsetzen; mithin müssen jene beiden Vormethoden auch in der Neubildung wirksam bleiben. Die Verbindungen gelten von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Methoden, nicht nur etwa von den beiden Stoffen. Ebenso aber, wie hierdurch erst die Methode des reinen Gefühls zur Bewährung kommt, wird auch die Idee des Schönen, als Oberbegriff, durch diese ihre Rückbeziehung auf ihre Vorbedingungen erst zu wirksamer Lebendigkeit gebracht.

Das Schöne ist nicht bloß ein Name, noch auch nur ein Aufgabenschild; es ist der vermittelnde Begriff zwischen dem Subjekt des Selbst und dem Objekt des Kunstwerks, mithin derjenige Begriff, durch welchen der Vollzug der objektiven Subjektivierung bezeichnet wird. Diese objektive Subjektivierung schwebt aber gänzlich auf dem Vorbau und Unterbau der beiden Methoden, in denen die Korrelation von Subjekt und Objekt unaufhörlich sich bewegt. So ist es eine schlichte Forderung dieser Methodik, daß die Unterbegriffe des Schönen aus dem Verhältnisse hergeleitet werden, in welchem die Vorbedingungen in diesem Unterbau des reinen Gefühls — er ist Unterbau, nicht nur Vorbau — zu einander stehen, vielmehr gegen einander sich bewegen.

A. Das Moment des Erhabenen.

5. Die Ableitung des Erhabenen aus dem Verhältnis der Vorbedingungen.

Der Gedanke einer solchen Ableitung der ästhetischen Grundbegriffe aus einer derjenigen Bedingungen, welche wir hier als voraufgehende Methode zu erkennen suchen, hat sich von jeher für die Bestimmung des Erhabenen geregt: man hat es vorzugsweise mit dem Sittlichen in Verbindung gedacht, und als auf dem Sittlichen beruhend. Nach unserer Terminologie würden wir, wenn wir diesem Gedanken folgen könnten, der Vorbedingung des Sittlichen eine Bevorzugung, einen stärkern Einfluß auf die Entstehung des Erhabenen einräumen müssen.

Es ist nun aber ein Irrtum, der sich aus der mangelhaften Bestimmung des Verhältnisses zwischen dem ästhetischen und dem ethischen Bewußtsein ergibt, daß man dem Sittlichen diese Präponderanz für das Erhabene

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zuerkennt. Erstlich wird dadurch die Mitwirkung abgeschwächt, welche dem Moment der Erkenntnis hierbei zukommt; und ferner wird dadurch zugleich eine Unklarheit in das Sittliche gebracht, als ob es nicht auf der Erkenntnis des Sittlichen beruhte, welche aber, als Erkenntnis, der Erkenntnis der Natur methodisch gleichartig gehalten werden muß. So aber entsteht für den einseitigen Zusammenhang des Erhabenen mit dem Sittlichen gar leicht der verhängnisvolle Irrtum, als ob das Erhabene mehr oder weniger doch immer auf Mystik beruhen müßte. Das Sittliche, außer Zusammenhang mit der Naturerkenntnis gedacht, liegt immer auf der schiefen Ebene der Mystik; und das Religiöse, in seiner vermeintlichen Selbständigkeit, mithin in seiner Unabhängigkeit von der Erkenntnis, bewegt sich auch immer auf dieser schmalen Linie.

Der Irrtum greift nach beiden Seiten sehr tief ein. Erstlich widerspricht es schon der ästhetischen Erfahrung, daß das Erhabene von dem Übergewichte des Sittlichen herrühre, während bekanntermaßen den ersten Anlaß und den mächtigsten und immerfort andauernden einzig und allein die Natur gibt. Was bedeutet dagegen die unsichere Erfahrung an sittlichen Großtaten, welche dem nicht verwöhnten Menschen den Eindruck des Erhabenen machen könnten. Die Natur hingegen zwingt uns diesen Eindruck auf; wir mögen wollen, oder nicht, es zu denken vorbereitet sein oder nicht; die Übermacht der Natur ergreift uns, und es ist keineswegs der Abgrund der Tiefe, und die jähe Höhe, die uns überfallen, sondern ohne alle solche physiologische Überraschungen ist es vielmehr eine feierliche Ruhe und ein harmonisches Maß der Größe, welche uns nicht nur plötzlich oder kurzweilig ergreift, sondern welche uns andauernd in Atem zu halten vermag. Da man dies immer anerkennen mußte, andererseits aber auch das Verhältnis zwischen dem Schönen und dem Sittlichen nicht aufgeben wollte, so kam man zu der Deutung, das gesuchte Verhältnis lasse sich hier anspinnen, weil hier eine Größe und ein Maß des Gesetzes waltet, in denen man das Sittliche mit Evidenz erkennen und anzusprechen glauben mochte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wenn nun aber die Natur in ihrer Einfalt und in der abgeschlossenen Hoheit ihrer ruhigen Größe als Bild des Erhabenen erschien, man aber dennoch den Grund des Erhabenen in das Sittliche, und somit in den Menschen verlegte, von der Natur also ablenkte, so entstand daraus die andere Gefahr für die ästhetische Darstellung des Sittlichen, als ob das Erhabene nur in einem Überschwang und Übermaß der sittlichen Kräfte und ihres Ausdrucks bestände. Die Mäßigung, die Maßhaltung galt daher nicht als eine zureichende Darstellung des Erhabenen; sie erschien nur als eine Herabminderung der sittlichen Anforderungen, als eine Herablassung des sittlichen Niveaus auf das niedrige Mittelmaß.

Wenn diese Ansicht schon gefahrvoll ist für die Auffassung, wie auch für die pädagogische Behandlung des Sittlichen, so ist sie geradezu verhängnisvoll in ästhetischer Hinsicht. Und hier ist es gar nicht allein die Gefahr der Mystik und des religiösen Symbolismus, sondern nicht minder auch die des ästhetischen Gleichgewichts überhaupt, der Ruhe des Kunstwerks in seinen Grundmaßen, der Harmonie in dem System seiner Gegenbewegungen, welche durch jene Ansicht in Erschütterung gebracht werden.

Die uns leitende Ansicht führt uns auf einen andern Weg. Wenn das Erhabene ein ästhetischer Grundbegriff sein soll, so ist die erste Voraussetzung dafür, daß dieser als eine Modifikation des Schönen sich ermitteln lasse. Er muß ein Unterbegriff des Schönen werden; er darf demselben nicht koordiniert, er muß ihm subordiniert werden.

Die Subordination aber, das ist die zweite Voraussetzung, kann sich nur aus dem Verhältnis der Vormethoden, wie wir sie kurz nennen, zu einander ermitteln lassen. Erkenntnis und Sittlichkeit bleiben im Schönen wirksame Vorbedingungen, welche für das neue Gefühl in einem wirksamen Verhältnis verbleiben.

So kommen wir zu einer dritten Voraussetzung. Das Erhabene, als ein Unterbegriff, muß auf einem Verhältnis der beiden Bedingungen zu einander beruhen: es kann nicht von einer der beiden Bedingungen allein abhängen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dahingegen aber braucht dieses schwebende Verhältnis keineswegs als Ruhe und Abschluß gedacht zu werden, sondern es kann als Vollzug gedacht werden, und demgemäß kann der Ausschlag in diesem schwebenden Verhältnis bald nach der einen, bald nach der andern Bedingung hin erfolgen.

Wir können dies als die vierte Voraussetzung hier auszeichnen, welche aus der dritten, die das Verhältnis selbst bildet, sich notwendig ergibt. Wenn das Verhältnis nicht als Resultat, sondern als Vollzug gedacht werden muß, so kann es nicht als Gleichgewicht gedacht werden, mithin muß die Bewegung bald nach der einen, bald nach der andern Richtung hin ausschlagen.

Auch hier zeigt sich von neuem der Vorteil, den unsere Ansicht von den Methoden, als Bedingungen, ergibt. Beständen die Bedingungen nur in den Stoffen, so wäre es schwerer oder gar nur bildlich zu verstehen, daß die neue Methode auf der Fortwirkung der beiden ersten Inhalte beruht. Diese Inhalte sind aber selbst Methoden, die, als solche, immer in Wirksamkeit bleiben, die aber in dieser Wirksamkeit eine Gegenbewegung bilden müssen; und diese Gegenbewegung pendelt bald nach der einen, bald nach der andern Seite.

Bald nach der einen, bald nach der andern Seite; niemals ausschließlich nach der einen, oder der andern. Immer bleibt das Verhältnis bestehen; als Verhältnis aber kann es nur in Bewegung, in Gegenbewegung bestehen.

Bald nach der einen, bald nach der andern Seite; das ist nicht buchstäblich, und dann ungenau zu nehmen. Es braucht keineswegs, es darf keineswegs ein Wechsel in dem Ausschlag stattfinden. Es kann vielmehr dieser Ausschlag sich wiederholen, sich verstärken, und so den Schein einer Permanenz annehmen. Diese muß Schein bleiben; denn das Verhältnis fordert immer zugleich die Neigung auch nach der andern Richtung, mithin die beständige Mitwirkung der andern Bedingung. Aber die eine der beiden Richtungen kann überwiegen, kann ausschlaggebend werden.

Erscheint es bei solcher Sachlage zweckmäßig, daß das Erhabene, nunmehr nur als Unterbegriff gedacht, von der Präponderanz des Sittlichen hergeleitet werde, oder

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Lionardo 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf einem Thema, welches an sich Selbständigkeit und Ausführung besitzt. Ganz unerhört aber ist die Form, 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 Aufbau 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 Kulturgesinnung. 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 Melodik so deutlich und so ergreifend an die Grundform des religiösen Ausdrucks, an das Gebet. Wir werden später bei der Lyrik sehen, in welcher ästhetischen Tiefe dieser

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 schon 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 Bachs und von der Frömmigkeit Haydns? 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 sittlichen 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 Vorbedingungen der Formen und der neuen Form unvermeidlich wird. Der Charakter des Gebetes, den seine Melodieform trägt, ist nur der Analogie nach 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; denn als

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 Kulturgesinnung 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 wahrhafte 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

bleiben? Wie kann es zu denken sein, daß, wenngleich auch bei dem andern Unterbegriffe die Erkenntnisbedingung nicht unterdrückt werden darf, die sittliche Bedingung aber derart den Ausschlag geben soll, daß sie durch diesen Ausschlag ein neues Moment zu erzeugen vermöge?

Man wird doch diesen Ausschlag nicht dahin verstehen dürfen, daß etwa die sittliche Richtung in ähnlicher Weise vertieft und verfestigt und gesteigert würde in ihrem Schwunge, wie dies in der theoretischen Richtung geschehen muß. Im Theoretischen kann es keine Übersteigerung geben, im Moralischen dagegen ist das Übermaß, das Übernehmen des Maßes nicht ohne Beispiel. Aber eine solche an sich schon moralische Abnormität könnte nicht zur reinen Vorbedingung des reinen Gefühls passen.

Übrigens kann es nicht ausdrücklich genug ausgesprochen werden, daß eine Herabminderung der Erkenntnisbedingung für kein Moment des Schönen, für keinen seiner Unterbegriffe zugestanden werden kann. Wenn also der Ausschlag nicht in dem sittlichen Übermaß erfolgen kann, so darf er ebensowenig ersetzt werden durch ein theoretisches Untermaß. Das gesuchte neue Moment darf nicht an geistiger Kraft, nicht an Bewältigung der Erkenntnisbedingungen hinter dem Erhabenen zurückstehen.

Die Frage steigert sich also. Nicht allein der neue Unterbegriff erscheint fragwürdig schon als Problem, sondern auch das Kriterium des Ausschlags nach der einen oder der andern Richtung scheint hinfällig zu werden, wenn wir jetzt sehen, daß jeder Unterbegriff des Schönen nach beiden Richtungen hin sich bewegen muß, nicht allein etwa in die Bewegung einsetzen, sondern sie mit aller Bestimmtheit durchführen muß: was bedeutet dann aber der Ausschlag, das Überwiegen, sofern es als ein brauchbarer Maßstab, als ein sicheres Kennzeichen für einen neuen Unterbegriff gedacht und gewertet wird?

Unsere Dispositionen über die Vorbedingungen, welche die beiden dem ästhetischen Ge-

fühl voraufgehenden Bewußtseinsarten zu bilden haben, bedürfen der Ergänzung, insbesondere auch mit Bezug auf die Methoden, welche als Vorbedingungen geltend gemacht werden. Erst durch diese Ergänzung werden wir dahin kommen, das neue Bewußtsein, als eine neue Methode, von den Methoden der Vorbedingungen genau und klar und sicher zu unterscheiden.

Bei der Musik wird man darüber hinweggetäuscht, daß alle geistige Arbeit in ihr doch nur Vorarbeit ist; denn sie hat, als Kunst, ihre Wissenschaft in sich selbst; diese ist ihr immanent. Das ist vielleicht ihr am sichersten eigentümlicher Vorzug, durch den sie alle Künste, und auch die Poesie übertrifft, die doch auch ihre spezifische Gesetzlichkeit in sich trägt. Die Musik übertrifft jedoch auch die Poesie in dieser Immanenz, und zwar in dem Grade, in welchem der Kontrapunkt über der Metrik steht. In den bildenden Künsten dagegen liegen die Erkenntnismethoden ja vollständig außerhalb; nur als Technik werden sie spezifisch gemacht für das ästhetische Schaffen. Aber die Technik bildet an sich wiederum ein schwieriges Problem; ihr Unterschied von der theoretischen Technik überhaupt ist nur durch das Machtwort der ästhetischen Theorie, welches das Genie bildet, zu kennzeichnen; eine Bestimmung und eine Abgrenzung wird aber durch diesen Grenzbegriff der Theorie nicht herbeigeführt.

Warum ist Michelangelo mehr als ein Tausendkünstler? Wodurch unterscheidet sich seine Erhabenheit von dem Barock seiner Nachahmer? Warum ist der späte Beethoven kein Kronzeuge für den Impressionismus? Wir können für diese Fragen auch im Zusammenhange mit der jetzt uns vorliegenden Frage eine neue Antwort finden. Wir fragen jetzt nach dem Grunde des Unterschiedes zwischen der Technik des Genies, als der reinen ästhetischen Technik, von der Technik der theoretischen Vorbedingung. Beide Arten von Technik muß man unterscheiden. Die eine ist nur Vorbedingung, die andere erst ist die reine Erzeugung des ästhetischen Gefühls.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Besonders der späte Beethoven leidet unter dem Vorurteil, welches freilich nur die Folge des ästhetischen Nichtverstehens, der reproduktiven Unzulänglichkeit ist: daß man die schwierige, gewaltige Form nicht für den reinen Selbstzweck des Gefühls hält, sondern nur für das Werk seiner titanischen Technik. Hier nimmt man die Technik im Sinne der theoretischen Arbeit und des theoretischen Könnens, also nur als Vorbedingung. Nimmt man sie dagegen als das Erzeugnis und Zeugnis der Individualität und Originalität des Genies, so ist sie vielmehr das reine Objekt, das Kunstwerk selbst, dem keine Innerlichkeit mehr abgehen, an dem keine mehr vermißt werden kann, dem auch keine mehr zuwachsen kann, es sei denn in der Korrelation zum Subjekt des Selbst, in welcher schließlich alles reine Gefühl und aller reine höchste Inhalt desselben sich vollziehen muß. Die Technik bleibt mithin die letzte und tiefste Quelle für das Genie und für sein Werk. Sie geht nicht auf in der Tradition der musikalischen Theorie; sie ist das Erzeugnis und das Zeugnis der Persönlichkeit des Genies.

Wenn wir nunmehr vom Gesichtspunkte dieses Begriffs der Technik aus an die Ergänzung unserer Dispositionen herantreten, so müssen wir zunächst für die Vorbedingung der beiden Methoden einen Vorbehalt machen. Er ist besonders notwendig mit Rücksicht auf die Vorbedingung der Erkenntnis. Die Steigerung der Erkenntnisbedingung darf nicht das absolute Ziel der ästhetischen Darstellung bleiben. Sie muß auf einen Abschluß hinführen.

Muß sie auch auf einen Abschluß hingeführt werden? Muß sie zu einem solchen Abschluß bewußt und absichtlich hinstreben? Muß das ästhetische Schaffen von der bewußten Absicht geleitet werden, auf einen solchen Abschluß zu kommen, an ihm Halt, in ihm Ruhe zu finden? Das ist eine andere Frage. Jetzt steht nur zu beachten, daß alle höchste Steigerung doch einen Abschluß finden muß, wenngleich sie ihn nicht suchen mag.

Vielleicht bildet dagegen die andere Frage den Punkt, an dem wir das neue Moment finden können. Jetzt handelt es sich zunächst aber nur darum, daß alle Steigerung der Erkenntnis

ihren Abschluß haben muß. Denn die Reinheit des Gefühls hat sich zu bewähren in der Erzeugung des reinen Inhalts. Der Inhalt aber muß eine Art von Abschluß sein; er kann nicht schlechthin in der Bewegung selbst schweben bleiben, noch etwa in einer abgebrochenen Bewegung Bestand gewinnen. Die Reinheit ist Erzeugung. Erzeugung ist Erzeugung des Inhalts. In dem Inhalt muß die Bewegung zu einem Stillstand kommen.

8. Die Fiktion des Abschlusses der theoretischen Arbeit.

Jetzt erst können wir auf die andere Frage eingehen. Der Abschluß muß gefunden werden: muß er auch gesucht werden? Die Bedingung der geistigen Arbeit könnte gegen ein solches Suchen sprechen; denn die geistige Arbeit muß rastlos und unendlich sein. Indessen aber fordert doch der Inhalt einen Abschluß. Mithin muß in dieser Hinsicht der Abschluß auch gesucht werden können, unbeschadet der unendlichen Steigerung in der theoretischen Vorbedingung. Es ergibt sich sonach als zulässig die Fiktion des Abschlusses.

Wenn jedoch die Fiktion methodische Bedeutung hat, nicht also mit einer sich einschleichenden Illusion verwechselt werden darf, so kann es nicht genügen, daß der Abschluß, des geschlossenen Inhalts wegen, gedacht werden kann; die methodische Fiktion setzt seine Möglichkeit in ein ästhetisches Recht, in eine Befugnis für die Vermittlung des Selbst an das Kunstwerk. Die Fiktion bedeutet eine nähere Bestimmung für die Vorbedingung der Erkenntnis. Sie darf nicht ausschließlich als ein unendlicher Prozeß gedacht werden, weil dieser für die Erkenntnis selbst unendlich gedacht werden muß. Hier steht die Erkenntnis nicht für sich selbst, sondern nur als Vorbedingung für das reine Gefühl. Und während diese Vorbedingung beim Erhabenen erfüllt wird, indem sie als die Aufgabe eines unendlichen Prozesses gedacht wird, so eröffnet sich jetzt die Möglichkeit eines neuen Unterbegriffs aus diesem neuen Gesichtspunkte für die Vorbedingung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Erkenntnis: daß sie nicht als Prozeß, nicht als Bewegung schlechthin, sondern als Abschluß derselben gedacht wird. Der Abschluß ist somit eine motivierte Fiktion; er vollendet erst den Begriff der Vorbedingung der Erkenntnis. Die Erkenntnis darf nicht nur als unendlicher Prozeß gedacht werden, sofern sie nicht für sich steht, sondern Vorbedingung für eine Bewußtseinsart ist.

Ist aber der unendliche Prozeß nur eine Fiktion, so bedarf diese der Ergänzung durch die Fiktion des Abschlusses. Der Prozeß muß zu einem Ende kommen, und auf dieses Ende muß er vorbereitet sein, und darauf abzielen. Der Abschluß ist somit ein unvermeidlicher Zielgedanke, welcher dem Prozesse selbst Fassung und Halt geben muß. Ohne solche Fassung würde die unendliche Bewegung nicht den Begriff des Erhabenen erreichen; sie würde in Schwulst und leidenschaftlichem Sturm sich verzehren, was hinwiederum der Erkenntnis widerspricht, die hier in ihrer Bedingung, als Vorbedingung, zur Verwendung kommen soll. Ohnehin fordert die Darstellung überhaupt, auf Grund der technischen Formen, eine solche Fassung und einen Abschluß.

Im Grunde kommt diese ganze Unterscheidung schon auf den Doppelsinn hinaus, der in dem Grundbegriffe des Kunstwerkes, als Vollendung, liegt. Die Vollendung ist das Gepräge des Werkes der hohen Kunst. Kann sie aber abgeschlossen sein? Dagegen spricht schon die Geschichte der Kunst. Das Gepräge bedeutet die Tendenz zur Vollendung. Genügt diese aber allein schon? Muß die Vollendung nicht eine Stufe erreichen, welche dem Kunstwerke den abgeschlossenen Eigenwert der absoluten Individualität verleiht? So steht es unzweifelhaft. Schon von hier aus aber kann man die Berechtigung der beiden Fiktionen feststellen.

Die Tendenz zur Vollendung kann sich einmal so vollziehen, daß nur das Ringen der Arbeit zur Darstellung kommen soll, nur der Kampf der technischen Kräfte, während der Schein der Auflösung vermieden und abgewehrt wird. Schrankenlos durchgeführt kann diese Abwehr freilich nicht werden; denn das Erhabene ist ein Unterbegriff des Schönen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und das Schöne vermittelt die Korrelation zwischen dem Kunstwerk und dem Selbst. Würde nun das Kunstwerk selbst diese bloße Tendenz zur Vollendung, diesen unendlichen Prozeß der geistigen Arbeit vertragen, so würde das Selbst dabei nicht bestehen können, und so würde das reine Gefühl nicht zustande kommen. Daher muß das Erhabene in aller seiner geistigen Arbeit, in allem seinem rastlosen Kampfe doch immer den Strahl des Friedens hereinleuchten lassen. Dieser Widerschein des Abschlusses darf niemals im Erhabenen fehlen. Der Schein wird abgewehrt, aber der Widerschein entsteht von selbst, er kann nicht abgewendet und nicht umgangen werden; er stellt sich notwendig ein, weil er ein Moment des Selbst ist, welches den reflexiven Gipfel der Korrelation bildet, welches die reflexive Quelle und die Mündung des reinen Gefühls ist.

So kann sich sogar das Erhabene nicht aller Mitwirkung des Abschlusses erwehren. Nun ist aber auch der andere Weg durch den Begriff der Vollendung vorgezeichnet. Freilich darf sie nicht in der bloßen Tendenz sich erschöpfen, weder im Schwulst der Arbeit, noch auch etwa in einem sich Genügen in der Arbeit, in ihrer maßvollen Haushaltung. Dabei würde der Vollendung entsagt. Aber wenn doch einmal ohnehin mit dem Inhalt die Arbeit selbst einen Abschluß unumgänglich macht, warum nicht die Arbeit bewußterweise auf den Abschluß hinlenken? nicht als die Tugend aus der Not, sondern als einen Segen der Arbeit; nicht aus Furcht vor den endlosen Mühen der Arbeit, nicht im Verzagen über die eigene Kraft, sondern vielmehr aus dem Bewußtsein einer höchsten Souveränität heraus? Diese Souveränität braucht nicht der des Erhabenen durchaus überlegen zu sein; das ist damit gar nicht gesagt und nicht gefordert. Eine solche Konsequenz würde nur die Unklarheit an diesem wichtigen Scheidewege fördern. Auch wenn der Prozeß als ein unendlicher verfolgt wird, vermag sich das Selbst in ihm aufzubauen und aufzurichten.

Aber es steht dem Selbst noch ein anderer Weg offen, und es ist nur die Disposition dem unendlichen Prozesse gegenüber, welche die Sachlage ändert, und damit auch die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

persönliche Differenz des Genies. Der unendliche Prozeß bleibt in der ganzen Schwere seiner Aufgabe bestehen; er wird nicht vermindert und nicht abgeschwächt. Aber während im Erhabenen der Abschluß, der sich doch nicht ausschalten läßt, immer zurückgedrängt und ignoriert wird, so wird er hier als der nicht nur unvermeidliche, sondern als der gesuchte, erstrebte Gewinn und Inhalt von vornherein und die ganze Arbeit hindurch ihr zum Ziel gesetzt. Vollendung darf nicht lediglich Tendenz nur sein; und was hülfe die falsche Bescheidenheit, dem Inhalt nur den Wert des Strebens aufzudrücken, während das Kunstwerk doch die absolute Darstellung fordert?

Diese absolute Forderung erhebt ja nicht allein die Kunst des Genies, als die des Individuums; sie wird auch von der andern Seite der Korrelation von Subjekt und Objekt, von dem Objekt des Kunstwerkes mit aller Bestimmtheit erwogen. Da ist keine Demut am Platze; die Vorbedingung der Erkenntnis schon steckt der Arbeit dieses Ziel, sich im Abschluß zu erfüllen. Es liegt nicht nur ein sittlicher Vorwurf in dem Beiwort des Titanischen, mit dem man das Erhabene zu bezeichnen pflegt; es liegt darin auch ein gewisses ästhetisches Verdikt. Die Titanen werden vom Olymp herabgestürzt; das Genie aber soll nicht bloß himmelwärts streben müssen, sondern im Kunstwerk den Himmel erobern. So läßt es sich schon aus dem Begriffe der Vollendung verstehen, daß das Genie auch den andern Weg gehen kann, die Vollendung als erreicht darzustellen, nur in der Arbeit erreichbar, aber im Ziel der Arbeit erreicht.

B. Der Humor.

Zum Verständnis des zweiten Unterbegriffs im Schönen ist zunächst erforderlich, daß der Begriff des Unterbegriffs streng gefaßt werde. Was wir als Humor erkennen wollen, ist ebenso nur ein Moment des Schönen, wie dies auch nur das Erhabene ist. Mithin kann kein Kunstwerk in keiner Kunst eine ausschließliche Darstellung des Humors sein. Es gibt nicht

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 entrückt 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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, wenngleich 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 ersteht 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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Schönheitsgefühle 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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Moment 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 Lachen. Das Lachen ist das eigenste Symptom des ästhetischen Bewußtseins. Die Tiere können weinen, aber nicht lachen. Das Lachen, das spezifische Symptom des ästhetischen Bewußtseins, unterscheidet Mensch und Tier. 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 aufeinander 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 Menschennatur ansah, so finden sich auch nur wenige genrehafte Spuren von der Darstellung des Alters. Das Häßliche ist eben eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 vorzugswiese 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 Massenzu 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

Semper verbindet ihn überhaupt die Begeisterung für die Antike, der humanistische Geist, die Überzeugnng, 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 Unternatürlichen 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 umfangen 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 hauptsächlichen 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 Aktaeon, 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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 niedergerissen 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 dionysischen 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 Seele 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 Tendenz zum Humor beglaubigt diese Kunst, rettet ihren Anteil am Schönen.

Für dieses Problem ist die Niederländische Periode aber besonders lehrreich durch den Gegensatz von Rembrandt und Rubens. 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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, wenngleich 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, wenngleich 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 verschmäht, so verschmäht 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 erspäht 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 verschmäht 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 wehmutvoll 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 begännen, 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nicht verwechselt werden mit der Naivität der erhabenen Kunst, sofern diese zwar vom Leibe ausgeht, aber auf die Seele hinzielt. 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 Resultante, 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 vernichtigt 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 Involution 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 Humanität. Und jetzt sehen wir es auch an der Darstellung des Sinnlichen im Menschen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Raffael 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 verschmäht.

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 seelenhaftig 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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das Schöne zu verschmähen, und des Häßlichen sich anzunehmen. Das wirkliche Porträt von seiner Geliebten, das von Raffael herrührt, stellt diese in der Tat 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 selbstherrlicher 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 Gefaßtheit 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Sattheit, 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 Lionardo 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 Mona Lisa 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 Lionardos, 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Michelangeló 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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 zweischneidig 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 Menschengeist? Ihre Freiheit soll die Kunst nicht verlieren, wenn sie sich in den Dienst der Götterwelt, oder unter die Autorität der Kirche zu deren Hilfleistung stellt. Aber wenn sie der Kirche gegenüber ihre Freiheit wahren wollte, dann soll sie auf einmal ein moralisches, ein Kulturamt 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 Religon gegenüber sei; daß sie das Gefühl des Unendlichen entweder mit ihr gemein habe, oder gar von ihr empfange.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ihre geschichtliche Wirksamkeit innerhalb der Kultur wird dadurch beengt und verdunkelt. Es werden dagegen immer Raktionen 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 Mittelpunkte 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 gefügige 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Blutzeugen 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 des Erhabenen hätten 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 auferbaut 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 beengt. 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Judaskuß 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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Frauengestalten, daß nicht allein der fromme Glaube hier den Vorwurf bildet. Diese Frauen haben einen andern Ausdruck als die Fra Angelicos. Schon der gigantische Körperbau, wenngleich 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, wenngleich 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 Menschtums 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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 zwiefachen Wahrheit im tiefern Sinne noch das Losungswort der modernen Welt: es gibt eine zwiefache Sittlichkeit, die des Staates neben der 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 Lehrgedicht, 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 Savonarola. Er ermahnt, er geißelt, er verdammt auf Grund der neuen Sittenlehre des vaterländischen Staates. Aber wie Shakespeare sich der Hexen bedient, um Macbeth zu schrecken, oder den Geist des Vaters vor Hamlet erscheinen läßt, um so viel umfassender und eingreifender operiert Dante mit der Hölle.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 versündigen. Aber das Strafsystem der Kirche hat einen unverbesserlichen Grundfehler. Wie es dem Glaubenssystem entspricht, welches mit der Erlösung die Verdammnis paart, mit dem ewigen Leben das ewige Verderben, so ist die eigentliche 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 natürlicher 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 hohnsprechende 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 L e b e n s k r a f t 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Selbständigkeit 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Weltdichters, diesen Weltendichters 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 Abwandelungen 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 ernsten 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 Schwebe, 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 Trio. 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 Verwandschaft 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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Bülows, 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 Haydnsche Recitativ, auf das Mozartsche Adagio, wie nicht minder auf die Fuge Bachs 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 freiern historischen Einsicht, daß man diese religiöse Entwicklung ebenso auf das Recht und den Staat sich fortpflanzen läßt, wie man sogar auch von dorther 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 Homogeneität 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Protzentum 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 sublunarischen 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 ür 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

24. Der Impressionismus.

So wird der Widerstand der klaren, schlichten Kunst gegen dieses Zwielicht 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

25. Natur und Kunst.

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Menschengeist 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 Analogie zwischen Natur und Kunst 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 Landschaft 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 Porträt 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Urweltsarbeit 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sechstes Kapitel.

Die Poesie, als die Sprache der Künste.

1. Die Künste und ihre Einheit.

Bei unserer systematischen Begründung des ästhetischen Bewußtseins hatten wir uns auf das Faktum der Künste gestützt. Wir durften nur voraussetzen, daß es Künste in Mehrheit gibt. Dagegen ist der Gedanke, daß diesen Künsten eine Einheit der Kunst entspreche, schon eine Vorwegnahme der Ästhetik. Die Kunstwissenschaft ist keine einheitliche; sie zerfällt in die einzelnen Theorien der Künste. Die Zusammenfassung derselben in dem jetzt gebräuchlichen Ausdruck schließt schon die Forderung der Ästhetik ein. Die Ästhetik aber begründet erst damit positiv ihr Sonderrecht und ihre Sonderaufgabe, daß sie den Weg zu den einzelnen Künsten beschreitet und durchschreitet in der Richtung auf ihr eigentliches Ziel, welches die Einheit der Kunst bildet.

Man könnte denken, diese Einheit sei bisher schon, und zwar auf zwiefache Weise begründet: einmal durch das reine Gefühl, und sodann durch das Schöne. Das reine Gefühl bedeutet die reine Erzeugung in allen Künsten; mithin begründet diese Reinheit des Gefühls die Einheit der Kunst. Und das Schöne bedeutet die Objektivierung dieses reinen Gefühls für alle Künste; sie alle sind, was sie sind, als Erzeugungsweisen des Schönen. Mithin begründet auch die Einheit des Schönen die Einheit der Kunst. Diese Einheit wird auch durch die beiden Grundmomente des Schönen aufrechterhalten und durchgeführt: jedes Kunstwerk in jeder Kunstart muß diese Einheit in Vollzug setzen, wie sehr es, sei es in einzelnen seiner Teile, sei es selbst in seiner Gesamtrichtung mehr nach dem Moment des Erhabenen, oder mehr nach dem des Humors

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich wenden mag; die Einheit des Schönen bleibt von diesen Wendungen ungebrochen und unberührt.

Bisher aber waren uns sowohl die Künste, wie ihre Einheit nur zwei Voraussetzungen; die Künste eine solche der Kultur; ihre Einheit eine solche der Ästhetik. Jetzt stehen wir nun vor der Frage, diese Einheit zu vollziehen, nicht nur dem Begriffe der systematischen Ästhetik gemäß vorauszusetzen, und auch nicht nur nach dem Begriffe des reinen Gefühls und nach dem des Schönen ihre Feststellung vorzubereiten. Der Weg der Künste soll auf das Ziel ihrer Einheit hin durchschritten werden.

Nun stellt sich aber sogleich ein nicht unwichtiges Bedenken ein. Wenn die Einheit der Kunst das vorgefaßte Ziel ist, so muß sie selbst doch den Weg durch die Künste hindurchführen; man wird doch nicht glauben wollen, dieses Ziel werde sich am Ende der Wanderung von selbst finden und herausstellen. Das Ziel muß das leitende Prinzip für die Entwicklung der Künste sein. Wie soll sich nun aber dieses Prinzip der Einheit finden, wie suchen lassen, wenn es nicht schon durch das reine Gefühl und durch das Schöne als begründet angenommen wird?

Das Bedenken betrifft sogar auch die Künste. Sie werden in ihrer Mehrheit als eine Tatsache der Kultur vorausgesetzt. Ist diese Tatsache selbst aber eindeutig bestimmt? Gehört die Tanzkunst auch zu dieser Mehrheit? Und auch die Schauspielkunst? Und auch die Redekunst? Es ist vielleicht nicht belanglos, daß ähnliche Fragen sich bezüglich der bildenden Künste nicht so schroff stellen lassen. Die Gartenbaukunst gehört unzweifelhaft zur Baukunst.

Hier könnte nur das Kunstgewerbe eine Schwierigkeit zu bilden scheinen. Dieser Schein beruht aber auf einem gar nicht unerheblichen Irrtum. Das Kunstgewerbe wird als Kunst in Frage gestellt, weil es auf den Gebrauch abzielt: als ob nicht auch die Baukunst auf den Gebrauch abzielte. Ist aber etwa der Gebrauch idealer, wenn er auf eine Kirche oder auf ein Wohnhaus sich bezieht, als wenn er nur ein Möbel in der Kirche oder in dem Wohn-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hause betrifft? Der Gebrauch entadelt den Kunstzweck nicht; er kann ihm nur Schwierigkeiten bereiten. Um so höher aber kann dadurch der ideale Wert des Kunstwerks steigen, wenn er diese Schwierigkeiten im Spiel der Kunst überwindet. So bildet bei den bildenden Künsten der Gebrauchszweck keine Scheidewand zwischen den reinen Künsten und dem Kunstgewerbe. Warum scheint ein solcher Unterschied bei den r e d e n d e n Künsten zu bestehen?

Diese Frage führt uns schon der gesuchten Einheit der Kunst näher. Denn die Frage, welche gegen die Schauspielkunst und die Redekunst, sowie andererseits gegen die Tanzkunst sich erhebt, könnte darin ihren Grund haben, daß sie entweder Anhängsel derjenigen Kunst sind, welche wir als Einheitsgrund aller Künste zu begründen haben, oder wenigstens Anhängsel einer Kunstart, welche zugleich in jener Einheit entspringt, und von ihr aus zu ihrer Spezialität sich entfaltet.

Erst wenn es gelingen kann, diese Einheit der Kunst zu ermitteln, und von ihr auszugehen, dann erst wird sich auch die logische Ordnung der Künste selbst in ihrer Mannigfaltigkeit so bestimmen lassen, wie dies die systematische Ästhetik erfordert. Wir sind an die Unterscheidung der bildenden und der redenden Künste gewöhnt; aber schon die letztere Art ist nicht ohne Schwierigkeit, insofern sie die Musik der Poesie beigesellt. Ist Koordination allein und ausschließlich das hier leitende Prinzip der logischen Ordnung? Warum soll es aber unzulässig sein, eine Subordination für die Künste anzustreben?

Das Prinzip der Einheit unterstützt vielmehr die Ansicht, daß Unterordnung eine durchgeführtere Ordnung bedeutet als Nebenordnung. Denn die Einheit hat sich nicht nur einmal, am Anfange aller Ordnung zu bewähren; als echte Einheit muß sie ihre Kraft der Vereinigung stufenweise durchführen, durch das ganze Problem dieser Ordnung hindurch. Wenn daher die Einheit der Kunst, die wir finden wollen, die methodisch richtige ist, so muß sie die E i n t e i l u n g der Künste auch in dem Sinne leiten, daß sie nicht allein der oberste Einteilungsgrund aller Künste ist, sondern zugleich auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nach der Abteilung der Künste in die redenden und die bildenden für jede dieser Abteilungen zum neuen Einteilungsgrunde, und brauchbar wird für die Unterordnung der Klassen in jeder dieser Abteilungen.

Sollte nun etwa das Bedenken sich hier erheben, ob es nicht doch nur eine Forderung der logischen Technik sei, die wir bei dieser ganzen Frage der Ordnung und der Einheit geltend machen, der aber wohl nicht eigentlich eine sachliche Bedeutung für das ästhetische Problem beiwohne? So darf man aber überhaupt nicht fragen. Wenn eine logische Forderung nicht nur Spielerei ist, dann darf niemals ihr sachlicher Wert in Frage gestellt werden. Liegt er nicht unmittelbar am Tage, so kann er mit um so größerer Wichtigkeit noch an den Tag kommen. Hier aber muß es von vornherein einleuchten, daß die Frage der Ordnung eine Lebensfrage der systematischen Ästhetik sein muß. Denn für sie ist das zentrale Problem das reine Gefühl. Am reinen Gefühle müssen nun zwar alle Künste ihren gleichwertigen Anteil haben, und sonach könnte wiederum nur die Nebenordnung als der zulässige Einteilungsgrund erscheinen. Indessen beruht dieses reine Gefühl auf der Vorbedingung reiner Methoden. Diese Vorbedingung könnte eine Abstufung für die Künste erforderlich machen, ohne deswegen ihre Ebenbürtigkeit in Zweifel zu stellen. Die Vorbedingung, sofern sie als der Grund der Abstufung angesehen wird, kann daher auch zu der gesuchten Einheit den Weg bahnen.

2. Die Idee des Menschen und die Sichtbarkeit.

Wir finden gewöhnlich kein Bedenken darin, daß wir in einem Bildwerk oder einem Bilde einen Menschen sehen. Indessen ist dies eine sehr starke Antizipation, ähnlich derjenigen, auf welche Plato hingewiesen hat, daß wir in Hölzern oder Steinen die Gleichheit zu sehen glauben. Die Gleichheit muß man erdenken, und in die Gesichtswahrnehmung der Hölzer und der Steine hineindenken. Die Gleichheit ist ein Begriff, eine Idee.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Freilich ist eine Idee immerhin ein Prinzip; die Gleichheit ein Prinzip für das Problem, für die Erkenntnis der Größe. Ein solches Prinzip ist allerdings der Mensch nicht; ist er nun aber überhaupt und in keiner Hinsicht ein Prinzip? Zum mindesten ist er ja aber ein anatomischer Begriff. Außerdem aber ist er, als anthropologischer, auch ein ethnologischer Begriff, und in dieser Hinsicht entwickelt er sich zu einem Begriffe der Ethik, und auf Grund deren zu einem Begriffe des Rechts. Es entsteht also unter der Hand eine weit verzweigte Komplikation von Begriffen, die alle in dem Begriffe des Menschen ihre Vereinigung fordern, für welche alle der Begriff des Menschen vielleicht, wenngleich in anderm Werte, ebenso zum Prinzip werden muß, wie der Begriff der Gleichheit für das Problem der Größe. Und nun soll man diesen komplizierten Begriff des Menschen unmittelbar in das P o r t r ä t eines Menschen, oder auch nur in das Idealbild eines solchen hineinsehen, vielmehr in dem Bilde unmittelbar diesen Begriff erblicken können?

Oder sollte das etwa eine übertriebene Forderung sein; sollte es nicht erforderlich sein, daß in dem Bilde eines Menschen dieser ganze komplizierte Begriff des Menschen zum Ausdruck kommen müßte, so daß wir ihn in dem Bilde nicht erblicken könnten, und nicht erblicken zu müssen glauben dürften? Welche Abbreviatur eines Menschen sollte dann aber das Bild darzustellen haben? Die Natur des Menschen könnte es nicht sein; es sei denn als die Einheit von Leib und Seele. Zum Leibe gehört die Seele, wie zur Seele der Leib. Zur Seele aber gehört ebenso die Physiognomie des sittlichen Individuums, unter Umständen auch ausdrücklich die des Rechtssubjektes, nicht allein die seines frommen Gemütes, wie andererseits zur Physiognomie der ethnologische Typus und die Einwirkung des sozialen Milieus gehört.

Und mit all dieser Komplikation ist der Mensch des Bildes noch gar nicht Problem geworden. Dieses neue Problem, der Mensch des reinen Gefühls, der schaffenden, wie der nacherlebenden M e n s c h e n l i e b e, dieser Mensch der ästhetischen Liebe soll schlechthin in dem Porträt unmittelbar zum Inhalt und zum Gegenstand werden? Wenn in irgend

einer Hinsicht die Kontroverse zwischen dem Realismus und dem Nominalismus einen erträglichen Sinn hatte, so tritt er hier hervor. Das reine Gefühl erzeugt den Menschen, als die Natur des Menschen, mithin als den allgemeinen Menschen. Nichtsdestoweniger aber ist das reine Gefühl bedingt durch das einzelne Individuum, auf dessen Erzeugung es angewiesen ist. Geht nun der allgemeine Mensch, die Natur des Menschen in diesem Einzelmenschen restlos auf? Das reine Gefühl erfordert dies. Das Kunstwerk vollzieht in dieser Identität seine Vollendung.

Daß diese Identität das Gelingen des Kunstwerks ausmacht; daß sie keine Antinomie für das Kunstwerk bilden darf, keine unausgleichbare, das steht außer allem Zweifel. Die Frage ist nur: diese Identität, in der alle Antinomie zwischen der allgemeinen Idee und ihrer einzelnen Erscheinung ausgeglichen und erledigt ist, diese höchste Einheit, die überhaupt gedacht werden kann, soll im Bilde schlechthin sichtbar, nur sichtbar werden?

Wir kommen hier wieder auf den grundsätzlichen Irrtum Fiedlers. Stände es so, wie es nicht bloß in der gewöhnlichen Ansicht angenommen wird, sondern wie von methodischen Grundgedanken aus der genannte Denker es zu einer paradoxen Konsequenz hinausführt, daß die künstlerische Darstellung Sichtbarkeit sei, in Sichtbarkeit sich erschöpfe, dann würde sich auch das reine Gefühl in die Sichtbarkeit auflösen; dann hätte das reine Gefühl keine andere Aufgabe, als welche in der Sichtbarkeit ihr gestellt wird. Sofern nun aber unser Problem des reinen Gefühls richtig ist, sofern es die Eigenart des ästhetischen Bewußtseins begründet, hat es sich nun auch hier vor dem Problem des Menschen im Bilde zu bewähren. Das reine Gefühl muß die Schwierigkeit hinwegzuräumen fördern, welche zwischen der Idee des Menschen und dem Einzelwesen für das Bild des Menschen entsteht. Es ist nicht bloß nicht nötig, den komplizierten Begriff des Menschen in dem Porträt zu sehen; und es wäre keine Ausflucht, daß dies auch nicht möglich sei: die Forderung ist unzulässig, diese Einheit zu sehen. Die Sichtbarkeit allein kann dies jedoch nicht zu leisten haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nur die Isolierung des Problems auf die bildende Kunst kann diese Illusion begünstigen. Wie steht es denn aber bei dem Bilde des Menschen in der Poesie? Ist etwa dort das ästhetische Problem durch die Sichtbarkeit lösbar? Wenn anders aber in der Poesie offenbar das Gefühl nicht zu einem Worte der Schablone wird, welches durch das methodische Wort der Sichtbarkeit übertroffen und ersetzt würde, so kann es auch in der bildenden Kunst bei der Sichtbarkeit nicht sein Bewenden haben. Man glaubt das geistige, das sittliche Wesen des Menschen in dem Bilde, in seiner Sichtbarkeit wahrzunehmen; aber nimmermehr kann man es sehen; nimmermehr kann es sichtbar werden. Dieser mißverständliche Ausdruck darf nicht vermieden werden. Das Problem der Sichtbarkeit ist vielmehr das Problem der Fühlbarkeit; nicht allein der rezeptiven, sondern nicht minder auch der schöpferischen. Es ist nicht richtig, daß der Künstler nur zu sehen hätte. Es ist keine triviale Redensart, daß er auch zu fühlen, daß er schaffend zu fühlen, fühlend zu schaffen hat. Das reine Gefühl würde sonst zur Redensart werden. Es würde in die reine Sichtbarkeit aufzugehen haben.

Man sieht aber hier zugleich, daß es ein methodischer Fehler ist, schlechthin mit der bildenden Kunst anzufangen, ohne von dem Oberbegriffe der Einheit der Kunst auszugehen. Die bildende Kunst ist nicht einmal an und für sich eine Einheit für die Ordnung der bildenden Künste, geschweige, daß sie die zentrale Einheit aller Künste sein könnte. Auch für die einzelnen bildenden Künste bedarf es einer obern Einheit; die bildende Kunst selbst ist nur die Abstraktion eines Kollektivbegriffes. Nur wenn man das Problem der Einheit umgeht und ignoriert, kann man auf die Paradoxie geraten, das reine Gefühl in die reine Sichtbarkheit schlechthin aufzuheben. Das reine Gefühl dagegen weist auf seine Vorbedingungen hin. Unter diesen aber ist die Sichtbarkeit keineswegs die erste. Denn es ist jetzt doch wohl logisches Gemeingut der physiologischen Bildung,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

daß in der Gesichtswahrnehmung sehr viel logische Kontrebande schon mit unterläuft, wie ja sogar die sogenannten unbewußten Schlüsse dabei schon mitspielen. Mithin bleibt es bei der althergebrachten Wahrheit, daß das Denken doch von aller Kultur den allerersten Anfang bildet, und nicht nur den Anfang, sondern vielmehr den wahrhaften Ursprung. Das Denken der Erkenntnis ist die erste Vorbedingung des reinen Gefühls; und nur sofern zu diesem Denken auch das Sehen gehört, nur insofern gehört es zu dem vorgegessenen Brot der Kunst, zu der notwendigen Vorübung des künstlerischen Schaffens. Die Vorübung ist unerläßlich, aber sie bleibt Vorübung, von deren Erfüllung aus die eigentliche ästhetische Aufgabe erst sich erheben kann, sich erheben muß.

5. Das Problem des Einzelnen.

Sehen wir zunächst noch von dem reinen Gefühle ab, und halten uns nur an seine Vorbedingung im Denken. Wir waren schon auf das Problem des Mittelalters aufmerksam geworden. Es ist jedoch eine historische Täuschung, als ob die Kontroverse über Nominalismus und Realismus so ganz überwunden wäre. Im Einzelfalle verrät sich nur zu oft die strikte Befangenheit in jener alten Vexierfrage. Vielleicht spielt sie auch hier mit. Wir fragen, wie man den Begriff des Menschen in dem Bilde eines Menschen sehen könne? Wir fragten bisher in dem Sinne, daß die Sichtbarkeit doch nicht das reine Gefühl ausschalten dürfe. Aber die Frage ist ja noch schlichter, ohne Rücksicht, ohne die Bedeutung des reinen Gefühls für die Ästhetik zu stellen; sie erstreckt sich ja auch auf die Sichtbarkeit selbst, abgesehen von ihrer ästhetischen Bedeutung. Kann denn überhaupt ein Mensch sichtbar werden, selbst abgesehen von dem komplizierten Begriffe des Menschen? Sichtbar, wahrnehmbar kann ja nur ein Konkretum werden; der Mensch aber ist ja immer ein Abstraktum. Er ist es immer, das will sagen, jedes Exemplar eines Menschen ist immer schon ein Abstraktum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es gibt überhaupt kein sinnliches Mittel, ein einzelnes Objekt, als ein einzelnes, zu verifizieren. Man könnte dies nur mimisch tun, mit dem Finger darauf zeigen. Aber diese Demonstration hat an sich keinen logischen Wert. Nur durch komplizierte logische Mittel kann das Einzelne als solches bestimmt und begründet werden. Darüber hat die Logik der reinen Erkenntnis Aufschluß erteilt. Es steht also nicht nur so, daß die Sichtbarkeit das reine Gefühl nicht ausschalten darf, sondern die Schwierigkeit entsteht innerhalb der Sichtbarkeit selbst: das Einzelne kann in ihr nicht begründet, nicht festgestellt werden. Und doch ist die Sichtbarkeit durch die des Einzelnen bedingt; sie kann nicht auf den Typus an und für sich ausgedehnt werden.

So fordert die Sichtbarkeit das Denken heraus, weil sie auf das Einzelne abzielen muß, das Einzelne aber des Denkens zu seiner Konstatierung bedarf. Es ist ein logisches Vorurteil, daß das Einzelne ein unmittelbar gegebenes Objekt der Wahrnehmung wäre. Es ist dies so wenig, als das Allgemeine ein solches ist. Auch das Einzelne ist ein Allgemeines. Diese Einsicht hatte sich auch dem Aristoteles erschlossen, und sie bildet eine der vielen antinomischen Schwierigkeiten in seiner Lehre von der Substanz. Das Einzelne ist selber ein Allgemeines, sofern es ein Gegenstand des Denkens, nicht der Wahrnehmung ist. Wie könnte die Sichtbarkeit einen einzelnen Menschen zum Gegenstande haben oder gar machen?

Man könnte nun noch immer einwenden, die Sichtbarkeit wolle und solle ja gar nicht das Einzelne als Einzelnes sichtbar machen und feststellen. Dieser Einwand ist jedoch haltlos. Denn was kann die Sichtbarkeit zum Inhalt haben, wenn der Inhalt des Einzelnen ihr entrückt wird? Meint man, die Aufgabe der Sichtbarkeit erfülle sich in der Sammlung der sichtbaren Elemente des Bildes, so täuscht man sich mit dem Worte Sammlung. Die Sammlung muß zur Vereinigung durchgeführt werden. Die Vereinigung aber gipfelt in der Einheit. Und die Einheit in dem

Bilde eines Menschen ist so sehr Einzelheit, daß sie sogar Individualität ist.

Es ist also nicht zu vermeiden, daß die Sichtbarkeit mit der Aufgabe des Denkens verschmilzt. Die Sammlung der sichtbaren Elemente genügt nicht; sie muß Ordnung werden. Wo liegt aber das Ordnungsprinzip? Man täuscht sich, wenn man dieses schon und zulänglich in den Gesetzen der physiologischen Optik annimmt; diese greifen, wie man gemeinhin sagt, in die Psychologie über; wie wir dagegen genauer es hier einzusehen suchen, vielmehr in die Logik. Es bleibt also dabei: die Sichtbarkeit, als eine komplizierte Aufgabe, kann ihre Lösung nicht innerhalb ihrer selbst finden, sondern sie muß durch das Denken ergänzt werden. Sie bedarf desselben zur Vereinigung, mithin zur Einheit. Diese Einheit aber präzisiert sich für das Bild in der Einzelheit; und diese ist schlechthin eine nur dem Denken zugängliche Aufgabe.

Wenn es nun klargestellt ist, daß schon die bildende Kunst des Denkens bedarf für die Rekognition ihres Gegenstandes, wieviel mehr gilt dies von der Poesie. Und besteht nicht ein innerer Zusammenhang zwischen der bildenden Kunst und der Poesie; ein innerer, methodischer, nicht nur ein geschichtlicher? Indessen die Anknüpfung an die Poesie weist uns zugleich über das Denken hinaus, an das wir soeben uns angewiesen hatten. Denn das Denken der Poesie ist von anderer methodischer Art als das Denken der Wissenschaft. Worin besteht der Unterschied?

Diese Frage kann nicht sofort beantwortet werden. Die Ästhetik hat die Antwort zu erteilen, und wir stehen jetzt an dem Punkte, der diese Entwicklung verfolgt. Aber bevor der Unterschied bestimmt werden kann, muß zuvor noch die Gemeinsamkeit tiefer begründet werden.

Es ist nicht das Denken allein, das zur Sichtbarkeit, wie zu allen sinnlichen Tätigkeiten hinzutreten muß; es gibt noch ein anscheinend sinnliches Mittel, mit dem das Denken in seinen intimsten Anfängen sich innerlichst zu verbinden hat: die Sprache.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

6. Das Denken und die Sprache.

Sprache und Vernunft, sprechen und denken, diese Verbindung ist das alte Problem. Was geht vorauf, das Denken oder die Sprache? die Sprache oder das Denken? Wenn man es für selbstverständlich hält, daß das Denken vorangehen müsse, da die Sprache doch nur zum Ausdruck bringe, was gedacht sei, so verwechselt man hier das Denken mit der Vorstellung. Und es ist schon fraglich, ob die Vorstellung selbst ohne die Mitwirkung des Sprechens zu voller Ausbildung kommen kann. Die Vorstellung ist aber noch nicht Denken. Denken ist eine solche Sammlung der Vorstellungselemente, welche sich ebenso sehr in der Sonderung, wie in der Vereinigung derselben vollzieht. Und diese doppelte Richtung der Vereinigung macht die Einheit aus, in deren Vollzug das Denken besteht. Ist nun diese Vereinigung auf Grund dieser Sonderung ohne die Sprache möglich, oder bedarf sie ihrer Mitwirkung?

Man mißversteht den Sinn dieser Frage, wenn man die Sprache nur im Laute anerkennt. Die Verlautbarung des Gedankens ist nicht unbedingte Forderung; es gibt auch ein stilles Sprechen. Es gibt vor allem eine Sprachgebärde. Wenn die Frage auf diese gerichtet wird, so erscheint alsbald die vermeintliche Priorität des Denkens weniger unzweifelhaft; wenigstens erscheint Gleichzeitigkeit der Vorstellung selbst mit der Gebärde annehmbar; und für das Denken wird die Nachfolge schon weniger unwahrscheinlich. Damit aber ist das Denken nicht nur mit der Lautsprache verknüpft, sondern mit der Gebärde, also mit einer Bewegung.

Ehe wir aber diese Verbindung mit der Bewegung weiter verfolgen, gehen wir tiefer in die rein gedanklichen Verbindungen ein, welche das Wesen der Sprache ausmachen. Man meint gewöhnlich, das Erste in der Sprache sei das Wort. Das ist nicht richtig. Das Erste ist der Satz. Der Satz ist die Verbindung von Worten. Nur schlechthin die Verbindung? Was ist Verbindung? Dies Wort ist ein Rätselwort. Es ist ein symbolisches Wort; es macht die Bindung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zum Gleichnis. Die Bindung aber bedarf des Bandes. Dieses ist hier die Einheit; sie bildet das Problem. Welche Einheit vollzieht der Satz?

Man sieht, wie die doppelte Richtung, durch welche das Denken charakterisiert wird, die Sonderung und die Vereinigung, im Satze sich widerspiegelt. Der Satz ist nicht ein Wort, sondern die Einheit von Worten. Diese Worte müssen ebenso gesondert, wie vereinigt werden, wenn die Einheit des Satzes zustande kommen soll.

Wir müssen noch ein drittes Moment für das Denken der Logik entnehmen. Die Erhaltung nennen wir es. Sie muß sich nach beiden Seiten behaupten. Die Sonderung muß sich erhalten in der Vereinigung, und die Vereinigung nicht minder auch in der Sonderung. Das ist das Wunder des Denkens, das wir zu beschreiben, zu bestimmen, und dadurch und so weit zu erklären haben.

Die Sprache ist ursprünglich also ein Satz. Damit ist sie ganz der Vorstellung entrückt, und in den geheimsten Bau des Denkens einbezogen. Es ist ein Vorurteil, daß die Interjektion die ursprüngliche Sprache sei, und daß diese somit in dem Worte ihren Ursprung habe. Die Interjektion ist die Abbreviatur eines Satzes. Wenn ich Feuer! rufe, so wird ein Satz durch dieses Wort ausgesprochen, nämlich die Vereinigung der Vorstellung des Feuers mit der Lokalisationsvorstellung. Und die Assoziation erstreckt sich noch viel weiter. Die Verbindung, die Assoziation kann es nicht zur Bestimmung bringen, was hierbei vorgeht. Wir versuchen es, durch die Momente der Sonderung, der Vereinigung und der gegenseitigen Erhaltung logisch zu bestimmen, was psychologisch hier das Problem bildet.

So ist mithin die Sprache, als solche des Satzes, mit den kompliziertesten Leistungen des Denkens verwachsen. Aber zugleich ist die Sprache, zuerst als Gebärdensprache, dann aber auch als Lautsprache, immerhin zugleich Bewegung. So stoßen wir hier wieder auf die Komplikation des Denkens mit der Bewegung. Und nicht allein die Eruption eines Wortes, die Interjektion

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist als eine solche Reflexbewegung zu fassen, sondern in ihr selbst schon ist der Satz latent; mithin ist das komplizierte Denken selbst durch die Sprache bedingt. Oder wäre die Ausdrucksbewegung dem Denken des Satzes nur äußerlich, nicht notwendig?

Die Einsicht, welche wir von der Bewegung, als der Urform des Bewußtseins, gewonnen haben, schützt uns jetzt vor einem solchen Irrtum. Die Sprache ist die Ausdrucksbewegung des Denkens. Alle Bewegung ist Erzeugung des Bewußtseins. Die Ausdrucksbewegung bezeichnet nur an einem Teile der Bewegungen, was die Bewegung überhaupt für das Bewußtsein bedeutet. Insofern sie den Inhalt des Bewußtseins zur ersten Erzeugung bringt, gibt sie dem Bewußtsein den ersten Ausdruck, und so ist sie überhaupt Ausdrucksbewegung des Bewußtseins und seines Inhalts.

Es kann also keine Frage mehr sein, daß die Sprache, als Ausdrucksbewegung, dem Denken nicht äußerlich, nicht nebensächlich sein kann. Und gerade daraus, daß die Sprache ursprünglich Satz ist, wird es um so klarer deutlich, daß das Denken der Ausdrucksbewegung bedarf. Denn der Satz veranschaulicht nur, was das Denken, als Erhaltung von Sonderung und Vereinigung, bedeutet. Der Satz, die Satzstellung, der Satzbau gibt ein Bild von dieser Erhaltung, welche das Denken ausmacht. Und wie die Bewegung sonach innerlich abbildet, was das Denken zu bedeuten hat, so setzt sie diese ihre Leistungsfähigkeit homogen in der Lautsprache fort. Es ist ein Vorurteil, die Muskelbewegung der Sprachmuskeln für etwas Äußerliches zu halten, während diese ja, durch die Innervation vermittelt, ganz direkt aus dem Zentrum des Bewußtseins ebenso herstammt, wie dem letztern die Gedanken angehören und auch zugesprochen werden, obwohl auch sie durch die Tätigkeit der Nerven und der Muskeln bedingt sind.

So sind wir denn unversehens aus dem abstrakten Gebiete des Denkens mitten hinein auf den Boden der Bewegung gekommen. Zuerst schien es, als ob wir das Bild gänzlich an

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das Denken fesseln wollten; und es konnte so vielleicht gar das Bedenken aufsteigen, als ob wir die Probleme der Kunst wieder auf das niedere Erkenntnisvermögen zurückzuschrauben in Gefahr kämen, bei welchem Alexander Baumgarten noch Halt machte. Wir wissen jedoch, daß schon für die Bewegung eine solche Trennung vom Bewußtsein nicht zulässig ist, so daß das ästhetische Gefühl in das Denken sich auflösen könnte, und daß zufolge dieser Identifikation von Bewegung und Bewußtsein eine methodische Verbindung zwischen der Bewegung und dem Denken möglich und notwendig wird.

Das Denken hat seinen Ursprung nicht in Empfindungen. Diese zielen immer auf die Erkenntnis hin. Das Bewußtsein aber erschöpft sich nicht in den Aufgaben der Erkenntnis. Daher kann auch das Denken nicht in den Empfindungen allein gegründet sein. Das Denken bedarf der Sprache, wie es selbst in der Bewegung entspringt, und in der Bewegung sich entwickelt. Wir haben in dem Ursprung des Fühlens diesen Doppelsinn des Bewußtseins angesetzt. (Oben S. 136ff.) Das Fühlen ist der Ursprung der Bewegung, und darin der Ursprung der Empfindung, die selbst Bewegung ist. Und das Fühlen ist der Ursprung des Bewußtseins, insofern es, ohne Inhaltsbestimmung, das bloße Vonstattengehen bezeichnet.

Das Fühlen muß jedoch für jede Entstehung eines Inhalts als Ursprung erhalten bleiben. So wird das Fühlen zu jeder Inhaltsstufe des Bewußtseins einerseits der Annex, und andererseits, damit ein neuer Inhalt entstehen kann, das Suffix. Und so haben wir gesehen, daß nicht die Empfindung schlechthin das Erste im Bewußtsein ist, sondern zugleich mit ihr das Empfindungsgefühl, sofern aus der ersten Empfindung eine zweite soll entstehen können. Nicht aus der ersten Empfindung kann sie entstehen, sondern aus dem Empfindungsgefühl derselben. Und was von den Empfindungsgefühlen gilt, das erstreckt sich auf die Vorstellungsgefühle aller Art und auf die Denkgefühle.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

7. Die Sprache und die Denkgefühle.

Blicken wir jetzt zurück auf das Verhältnis zwischen der Sprache und dem Denken, so erkennen wir sogleich, daß diese Proportion unvollständig gedacht war. Es handelt sich bei diesem Verhältnis nicht um das der Sprache lediglich zu den Begriffen des Denkens, sondern ebenso sehr um dasjenige Verhältnis, welches zwischen der Sprache und den Denkgefühlen sich bilden muß. Nicht auf die Verbindung mit den abstrakten Begriffen allein wird die Sprache angewiesen, wenn sie auf das Denken, wenn das Denken auf sie angewiesen wird: der Vereinigungspunkt liegt in den Denkgefühlen. Wird dadurch etwa die Sprache von der Aufgabe des Denkens abgelenkt? Hier taucht das alte Vorurteil wieder auf; es verdächtigt in den Gefühlen das Bewußtsein der Bewegung; denn die Gefühle sind doch mehr Bewegung als Erkenntnis, und das Bewußtsein soll doch immer nur Inventar der Erkenntnis bleiben.

Indessen hat die Vereinigung ja in dem Satze ihr Sinnbild bereits empfangen. Der Satz aber, insofern er in seinem Schweben auch die Erhaltung zu veranschaulichen hat, dürfte gerade dieser Erhaltung wegen die Verbindung mit den Denkgefühlen nahelegen. Dies ist freilich nicht so gemeint, als ob die strenge Leistung der Denkaufgabe vermischt werden dürfte mit den Gefühlsannexen; auf diese Abirrung darf man nicht geraten. Aber für die psychologische Erklärung des Gesamtverhalts im Bewußtsein, für dessen Entstehung und Bestand ist allerdings die Einsicht förderlich und unerläßlich, welche sich aus diesem Zusammenhange des Bewußtseinsinhalts mit den relativen Gefühlsstufen klar ergibt. Das Bewußtsein ist niemals ausschließlich Inhalt, schlägt mithin nirgends ausschließlich nach der Seite der Erkenntnis aus, sondern es ist immer zugleich schlechthin Bewegung, mithin relative Gefühlsstufe, also ebenso auch Denkgefühl, wie Denkbegriff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Blicken wir jetzt wiederum auf die Proportion von Sprache und Denken zurück, so stehen jetzt auf beiden Seiten relative Gefühlsstufen. Zuerst schien es, die Sprache, als Denken, macht das Wort zum Begriff. Und so drohte der Sprache die Gefahr der Entseelung gleichsam in diesem ihrem Verhältnis zum Denken. Sogleich aber stellte sich heraus, daß nicht das Wort das Erste ist, sondern der Satz, daß mithin die Sprache sich nicht sowohl im Begriffe, als vielmehr im Urteil, in der Fügung und dem Aufbau desselben zu verkörpern hat. Damit schien die Gefahr der Abstraktion sich zu steigern; vielmehr aber wurde die Sprache dadurch wieder dem allgemeinen Urquell des Bewußtseins angenähert. Und das Verbindungsglied erschien jetzt in der Tat auf beiden Seiten zugleich.

Den Denkgefühlen, die sowohl Urteilsgefühle, wie Begriffsgefühle sind, entsprechen nunmehr Satzgefühle und Wortgefühle. Denn es gibt nicht allein Worte, als Gebilde des Satzes, sondern es gibt auch Wortgefühle, auf Grund von Satzgefühlen. Das Gefüge des Satzes ist nicht so abstrakt, daß sich nicht auch Gefühlsannexe und Gefühlssuffixe an seine Elemente, seine Satzglieder hängen könnten, hängen müßten. Diese Gefühlsannexe schweben und hängen und fließen über und zwischen den Denkelementen; sie entquellen beide demselben Urquell des Bewußtseins. Sie hängen nicht, wie die Tropfen am Eimer; sie sind wie Berg und Tal in der Bewegung der Welle. So ist die Sprache, wenn sie zum Denken in Verhältnis steht, nicht allein die Ausdrucksbewegung der Begriffe und der Urteilsgebilde, sondern innerhalb dieser selbst zugleich die Ausdrucksbewegung der Denkgefühle in den Satzgefühlen und in den Wortgefühlen.

Gehen wir jetzt auf unsere Frage bei der bildenden Kunst zurück, wie ein einzelner Mensch Gegenstand derselben sein könne, so darf nicht mehr ausschließlich geantwortet werden: die Sicht-

barkeit setzt das Denken voraus; sondern es muß zugleich mitbedacht werden, daß sie auch die Mitwirkung der relativen Gefühlsstufen voraussetze. Wenn wir fragten, wie kann ein menschliches Individuum im Bilde darstellbar und erkennbar werden, so hat diese Frage nicht allein davon auszugehen, daß das Einzelne doch nur als Begriff erkennbar werde, und daß auch jeder Mensch, selbst der uns bekannteste, uns immer ein Begriff bleibe und bleiben müsse, geschweige eine Landschaft, selbst die uns vertrauteste.

So wird die Frage mangelhaft gestellt. Denn nicht nur als Begriff wird der Gegenstand ein Inhalt des Bewußtseins, sondern zugleich auch mit dem Gefühlsannex, der mit dem Begriffe verbunden ist. Die Züge eines Menschen vereinigen sich nicht nur begrifflich in dem Bilde seines Antlitzes, sondern es associieren sich auch mit den zugehörigen Denkelementen die ihnen anhängenden Gefühlsannexe. Und die Rekognition eines Menschen ist nicht lediglich ein Produkt der Erkenntnis, sondern sie wird mitbedingt durch die Mitwirkung aller der unzählbaren relativen Gefühle, welche den Erkenntnislauf unterströmen. Die Sichtbarkeit bleibt auch von dieser Erwägung aus eingeschränkt, aber sie wird nicht durch das Denken allein, sondern auch durch die Denkgefühle ergänzt.

Daß solche Mitwirkung bei der bloßen Rekognition, auch ohne ästhetische Beziehung, unumgänglich ist, wird schon aus jedem Vorgange der Apperzeption ersichtlich. Wenn die Elemente, die verbunden werden sollen, nicht zueinander passen, und daher ein fremdes Gebild ergeben, wie etwa eine Chimäre, so wird die Rekognition nicht schlechthin vollzogen oder abgelehnt, sondern sie wird als eine unbillige Zumutung empfunden und zunächst abgestoßen. Es regt sich also ein Bewegungsgefühl, ein Affekt gegen die logische Anwandlung. Hier macht die Reflexbewegung den Zusammenhang zwischen dem Denken und den Denkgefühlen evident.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auf diesem Zusammenhange baut sich die ästhetische Art des Bewußtseins auf. Auf diesem Zusammenhang haben wir das reine Gefühl errichtet. Wir ziehen jetzt nur die Folgerungen, indem wir im Übergang zu den Künsten die Einheit der Kunst suchen, welche die Anordnung der Künste voraussetzt. Wir sind auf der Spur dieser Einheit weit zurückgegangen auf das Denken und auf die Sprache. Hier wiederholt sich der Irrtum wieder: nicht auf die Sprache und das Denken schlechthin wurden wir zurückgeführt, sondern auf den Zusammenhang der Sprache einerseits mit dem Denken, andererseits aber auch mit den Denkgefühlen. Würde die Sprache nur auf das Denken zurückführen, so würden wir den Künsten entrückt werden, weil wir dann nur auf die Erkenntnis fixiert würden. Wenn dagegen die Sprache, als Ausdrucksbewegung des Denkens, zugleich die der Denkgefühle ist, so halten wir die Erkenntnis nur als die Vorbedingung der Künste fest, und bleiben auf das Sondergebiet der Künste unverrückt gerichtet. Das reine Gefühl hat zu seinen Vorbedingungen nicht minder auch alle die verschiedenen relativen Gefühlsstufen.

Und so finden wir von hier aus sicher auch den Weg zur Einheit der Kunst. Sie muß auf der Vereinigung beruhen, welche die Sprache bildet, welche die Sprache vorzugsweise vollzieht an den Denkbegriffen mit den Denkgefühlen. Das ist der Vorzug der Sprache vor aller Sichtbarkeit und vor aller sonstigen Lautbarkeit. Die Gegenstände der bildenden Kunst müssen zuerst Worte werden, nicht nur um Begriffe werden zu können; sondern auch die entsprechenden Denkgefühle hängen an Worten. Und die Begriffe selbst, welche in der Musik zu Noten im musikalischen Satze werden, bedürfen, als Noten, der Formulierung durch die Sprache, und zwar mit doppelten Sinne.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

8. Die Poesie als Vereinigung von Begriff und Wortgefühl.

Es muß daher eine Kunst geben, welche diese Vereinigung der Denkbegriffe mit den Denkgefühlen, der alle Künste bedürfen, für sie alle in eminenter Weise und als Voraussetzung vollzieht. Darin besteht die Bedeutung der Poesie, als Vereinigung der Begriffsgefühle in den Sprachgefühlen.

Alle Künste haben die Poesie zu ihrer Voraussetzung. Denn ihrer aller Gegenstand ist nicht derjenige, der ausschließlich dem Begriffe der Erkenntnis entspricht, und somit dem Satzbegriffe der Sprache, sondern zu diesem Teilbegriff der Sprache muß noch ein anderer, homogener Teilbegriff der Sprache hinzukommen, der im Medium der Poesie entsteht, und aus diesem Medium in die anderen Künste herübergenommen wird.

Es bildet sich daher eine Art von neuer Logik für dieses Denken der Poesie. Die Identität des A besteht nicht lediglich in ihrem Werte, als einem Gedachten, sondern das A schließt hier auch die annexen Denkgefühle ein, und sie entscheiden ebensosehr über die Identität des A, wie der rein gedankliche Inhalt. Das A der Poesie ist ein Inbegriff von Begriff und Wortgefühl. Und dieser Inbegriff ist der Begriff, den alle Künste in ihrer Sprachvernunft besitzen, mit dem sie alle operieren. Der Irrtum muß aufgegeben werden, als ob die bildende Kunst lediglich im inneren Schauen den Gegenstand zu erzeugen und zur Sichtbarkeit zu bringen vermöchte. Das innere Schauen ist ebenso sehr ein Denken, mithin ein inneres Sprechen. Aber dieses Denken und dieses Sprechen hat nicht ausschließlich den Begriff, sondern den Inbegriff von Begriff und Wortgefühl zu erzeugen.

Daß die Poesie das allgemeine Instrument aller Künste ist, ergibt sich schon aus ihrem eigenen Ursprung. Dieser liegt im Mythos. Der Mythos ist aber ebenso sehr die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vorstufe der Erkenntnis, wie der Poesie. Der Zusammenhang, der mit der Erkenntnis für die Poesie erforderlich ist, insofern sie das gemeinsame Instrument aller Künste ist, dieser Zusammenhang mit der Erkenntnis ist schon im Mythos begründet.

Worauf beruht Zusammenhang und Unterschied von Mythos und Erkenntnis? Der Mythos produziert Denken, mithin schafft er Einheiten, mittels deren er die Elemente der Wahrnehmung zu verknüpfen sucht. Darin also ist er dem Denken der Erkenntnis gleichartig. Der Unterschied besteht in der Kontrolle, welcher diese Einheiten und ihr Zusammenhang unterworfen werden. Die Kontrolle geht auf den Zusammenhang dieser Einheiten, und erzeugt daher höhere, übergeordnete Einheiten, denen gemäß neue Einheiten gestiftet und ältere gestrichen werden. Der Mythos denkt: was fliegt, ist ein Vogel. Der Blitz fliegt, also ist er ein Vogel. Wohin ferner der Vogel fliegt, und worauf er sich niederläßt, ist ein Baum. Mithin entfliegt er auch dem Baume. Auch der Blitz, der aus den Wolken kommt, entfliegt der Weltesche in den Wolken. Der Zusammenhang ist hier beschränkt auf das Fliegen und den Baum. Zunächst erweitert nun die Erkenntnis diese Beziehung und verändert daher diesen Zusammenhang, diese Einheiten. Es entsteht die Verbindung zwischen Blitz und Feuer. Sie entspringt offenbar dem Gebrauche, für den die Erzeugung des Feuers mit seiner blitzartigen Erscheinung entdeckt wird. Aber diese technische Erkenntnis tritt gänzlich in den Dienst des Mythos, der den Feuerkult entstehen läßt.

Der Mythos erstreckt sich aber noch weiter in die Anfänge der Kultur hinauf. Es entsteht die Verbindung zwischen dem Feuer und der Atmung warmer Luft. Hier tritt der Mythos schon in die wissenschaftliche Philosophie des Pythagoras ein. Was Wunder, daß der Mythos in die Poesie hineinwächst, die schon früh sich bildet. Was unterscheidet den Mythos von der Poesie?

Der Unterschied ist aus dem andern Teile des Inbegriffs der Worte herzuleiten. Insoweit das Wort Begriffswort ist, kann sich an ihm der Mythos zur Erkenntnis entwickeln.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Fliegen des Vogels aber erregt zugleich ein Bewegungsgefühl, und der schnelle Flug des Blitzes ein intensiveres, die Reflexbewegung des Zuckens und Erschreckens. Dieses Bewegungsgefühl muß mit dem Wortgefühle des Blitzvogels sich assoziieren. Und wenn nun gar erst der Aufblick zu der Weltesche angeregt ist, so hängen sich damit neue Wortgefühle an den Blitzvogel an. Mit einer solchen Komplikation von Wortgefühlen ist schon im Mythos das Begriffswort behaftet. Man sollte meinen, die Poesie hätte hier nichts weiter zu tun, oder sie könnte diese Komplikation nur verstärken. Dann wäre ihr Unterschied vom Mythos jedoch kein qualitativer.

7. Das Gleichnis.

Steinthal sagt, der Unterschied beruhe auf dem Gleichnis. Der Mythos ordnet ganz naiv die Wahrnehmungen und die Gedanken, ohne die Kontrolle höherer Einheiten. Die Poesie dagegen macht diese Kontrolle dadurch geltend, daß sie die Zusammenhänge auf Vergleichungen degradiert. Der Blitz ist nicht ein Vogel, weil er, wie dieser, fliegt, sondern er fliegt, mithin ist er wie ein Vogel. Die Identität wird abgeschwächt in das Gleichnis. So wird das Denken zur Vergleichung.

Wie aber entsteht das Gleichnis? Wie geht es zu, daß das Denken die Identität aufgibt, und sich zur Vergleichung abstumpft? Die Poesie will und muß doch Denken bleiben, wenngleich sie dieses nicht zur Erkenntnis der Wissenschaft ausbildet. Die Erkenntnis muß ja doch eine Vorbedingung des reinen Gefühls bleiben. Wie kann nun aber die Poesie für ihr Denken der Identität entsagen? Hat etwa das Gleichnis dieselbe Kompetenz, wie der Satz der Identität? Es ist unverkennbar, daß hier die Wortgefühle in Kollision treten mit den Begriffsworten.

Wie entsteht das Gleichnis? Ein Beispiel möge den Vorgang erläutern. Die Sonne ist im allgemeinen Welt-

mythos ein Held; so Herakles, Simson, Siegfried. Im Psalm wird die Sonne zu einem Gleichnis des Helden: „Wie ein Held, zu durchlaufen die Bahn". Der Psalm läßt zugleich aber erkennen, wie aus der Identität mit dem Helden das Gleichnis des Helden entstanden ist; es wird vermittelt durch das Gleichnis des Bräutigams. „Und er (die Sonne), wie ein Bräutigam hervorgeht aus seinem Brautgemache". Der Okeanos ist hier zum Brautgemache geworden, und auch dieses Gleichnis hat mitgewirkt bei der persönlichen Annäherung des Helden durch den Bräutigam.

Der Psalmvers läßt die Vermittlung noch deutlicher erkennen: „Er freut sich, wie ein Held". Die Freude also ist das letzte, das entscheidende Vehikel für die Umwandlung der Identität in das Gleichnis. Nicht die Sonnenbahn wird umgedichtet in die Laufbahn und den Siegeslauf des Helden; nicht der Okeanos in das Brautgemach, sondern die Freude wird zum wirksamen Mittel der Vergleichung. Die Freude ist das Wortgefühl, welches den Sonnenheld mit dem Bräutigam verknüpft; sie bewirkt es, und sie soll es nun auch begründen können, daß die Sonne zwar ihre Identität mit dem Helden einbüßt, dafür aber ein Gleichnis wird, welches den Begriff des Helden für ihre Bedeutung, für ihren nunmehr poetischen Begriff ins Unendliche erweitert.

Das Beispiel scheint einen typischen Wert zu haben. Wir können es im Lied an die Freude weiter verfolgen. „Froh, wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächt'gen Plan, laufet, Brüder, eure Bahn, freudig. wie ein Held zum Siegen." Jetzt fliegen nicht allein die Sonnen, sie sind nicht allein freudig, wie ein Held zum Siegen, sondern die Sonnen sind jetzt zum Gleichnis der Menschen, als Brüder, geworden. Die Sonnenbahn ist die Menschenbahn der Brüder geworden, die Bruderbahn der Menschen. Der Held ist zum Menschen, zum Brudermenschen geworden. Zu einer solchen Freudigkeit hat sich die Freude des Sonnenbräutigams, des Sonnenhelden im Lied an die Freude, im Kuß der ganzen Welt entwickelt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Jetzt verstehen wir die Macht der Vergleichungspartikel. Sie ist nicht nur eine Kopula höhern Grades, sondern zugleich eine Identität erweiterten Grades. Sie stiftet einen neuen, einen eigenen Zusammenhang von Einheiten, welche Einheiten nicht nur in den Begriffseinheiten bestehen, sondern in deren innerlichster Verbindung mit den Begriffswortgefühlen. Der Mythos sieht in der Sonne den Helden mit den feurigen, blonden Locken. Der Psalm ist schon Poesie, aber uralte, die noch unmittelbar mit dem Mythos verwachsen ist. Bei ihm heißt es schon: wie der Held. Denn der Himmel ist nicht mehr der Okeanos; es heißt hier: „der Sonne hat er ein Zelt gesetzt". Und aus diesem Zelte wird sodann das Brautgemach, aus dem „wie ein Bräutigam" der Sonnenheld hervortritt. Die Vergleichung mit dem Bräutigam führt vollends die mit dem Helden durch.

Doch das ist nur der erste, noch mythische Anfang der Poesie. Die Vergleichung rechtfertigt hier gleichsam die Verbindung des einen Vorgangs mit dem andern, hebt jedoch die Bedeutung des Zusammenhangs, als Identität, auf. Aber das Recht der Vergleichung selbst geht sie nichts weiter an, sofern dieses Recht nämlich noch eine anderweite Kontrolle fordern sollte. Was ist denn nun der Blitz, wenn der Vogelflug nur sein Gleichnis bildet? Der Psalmdichter hat kein Interesse an dieser Frage; für ihn gibt es nur Ein Problem: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes". Und in diesem Problem ist das andere enthalten: „Die Menschenkinder decken sich in dem Schatten Deiner Fittige."

Für die indoeuropäischen Völker dagegen wird die wissenschaftliche Erkenntnis zum Problem. So wird bei Pythagoras auf Grund der Theogonie aus dem Feuer im Olympos die Atmung, als der Urgrund des Feuers, als das Zentralfeuer. Freilich spielt auch hier noch die Vergleichung mit; und weil die Zusammenhänge komplizierter werden, wird die Vergleichung weniger straff und klar; immerhin dringt der Ernst der Erkenntnis mit Entschiedenheit durch. Die Wortgefühle werden ab-

gestumpft; die noch urwirksame mythische Kraft verhärtet sich zur Begriffskraft der Prosa.

Worin liegt nun der Unterschied zwischen Poesie und Mythos, wenn dieser Unterschied zugleich den von der wissenschaftlichen Erkenntnis zu bedeuten hat? Wir haben soeben in der Ernsthaftigkeit die letztere begründet; entbehrt etwa die Poesie solches Ernstes überhaupt? Ist so ihr Spiel zu verstehen, daß sie alles Ernstes ermangelte? Spielt sie nur mit den Mitteln des Mythos, und auch nur mit den Vorbedingungen der Erkenntnis, oder aber hat dieses Spiel den Wert des reinen Gefühls, als einer systematischen Art des Bewußtseins? Das Denken der Poesie muß diesem systematischen Charakter des ästhetischen Bewußtseins gemäß bestimmt werden.

Die Begriffsworte der Poesie sind zugleich Begriffswortgefühle, ihre Sätze sind zugleich Satzgefühle. Wenn wir die Vergleichungspartikel als eine Identität erweiterten Grades auffassen durften, so müssen wir diese Kompetenz noch tiefer durchführen, um es systematisch klarzustellen, wie die Poesie durch die Vergleichung nicht nur selbst ihre ästhetische Eigenart gewinnt, sondern wie sie damit zugleich das gemeinsame sprachliche Urelement aller Künste wird, die alle mit dem Werkzeug der Vergleichung operieren.

Das Denken der Erkenntnis hat seine Leitung in der Tendenz, den Begriff durchaus von dem annexen Gefühle zu entblößen. Das hat und behält seine Schwierigkeit, weil der Begriff doch immer ein Begriffswort ist, und das Lautgebilde noch viel intensiver als der Urteilsbegriff mit seinem zugehörigen Gefühle verwachsen bleibt. Immerhin beruht die Kraft des Denkens auf der Abstraktion der Begriffe, und auf der abstraktiven Kraft und Reinheit der Begriffssprache. Die Poesie dagegen soll das Grundelement des reinen Gefühls sein. Wenngleich nun zwar das reine Gefühl auch das Denken, also

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch die Begriffe zu seiner Vorbedingung hat, so sind dessen Erzeugnisse ihm ja nur Stoffe, die es umzuschaffen hat; wozu aber umzuschaffen? Zum reinen Gefühl. Das ist eine systematische Methode, eine eigene Erzeugungsweise. Was bedeutet diese aber, als Inhalt gedacht, gegenüber den Inhalten der Erkenntnis?

8. Der einige Inhalt der Poesie.

Wie die Inhalte, die Gegenstände der Erkenntnis, in der Einheit der Natur objektiv vereinigt werden, so objektiviert sich das reine Gefühl im Selbstgefühle, im Selbst, als Inhalt des Gefühls. Der Welt der Objekte, der Natur wird somit systematisch koordiniert eine Welt der Innerlichkeit, das Selbst als Innerlichkeit. Und wenn die Begriffe auf den Zusammenhang der Natur hin kontrolliert werden, so bildet die Innenwelt des einen Selbst nunmehr die Kontrollinstanz für die Begriffswortgefühle in der Sprache der Poesie. Hier waltet daher die Vergleichung, wie dort die Identität.

Die Wortgefühle entquellen dieser Innerlichkeit, die nicht schlechthin gegeben ist, die ja die große allgemeine Aufgabe des reinen Gefühls, als des Selbstgefühls, bildet. Die Wortgefühle der poetischen Sprache graben daher diese Innenwelt ebenso sehr erst aus, wie sie sie auch ausfüllen. Alle Mittel des Denkens und der Sprache müssen in dieses Quellgebiet des poetischen Denkens einströmen. Dieses Flußgebiet bildet den eigentlichen Inhalt der Poesie. In diesen Inhalt der Innerlichkeit, des Selbst, werden alle sonstigen Inhalte, als Stoffe, umgewandelt und verwandelt.

Hier eröffnet sich eine nicht unwichtige Einsicht in eine Forderung, die wir der Methode des reinen Gefühls gestellt haben. Die Bedingungen der reinen Erkenntnis und der reinen Sittlichkeit sollen Vorbedingungen für das reine Gefühl werden, und diese Vorbedingungen beziehen sich nicht allein auf die Inhalte als Stoffe, sondern, der Rein-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heit gemäß, auch auf die Methoden. Jetzt zeigt sich nun, wie diese beiden Arten von Bedingungen zur Verbindung kommen können, wie sie es müssen im reinen Gefühl. Es bleibt dem reinen Gefühl nicht schlechterdings überlassen, erstlich diese Verbindung zu vollbringen, und sodann sie wieder in das reine Gefühl umzuschmieden. Beides wäre notwendig; denn die Verbindung selbst vollzieht nicht etwa an sich schon die Erzeugung des reinen Gefühls. Die Verbindung selbst muß also auch noch nur eine Vorbedingung sein.

Jetzt sehen wir nun, wie die Wortgefühle diese Verbindung herstellen. Die Begriffsworte der Erkenntnis widersetzen sich zwar in ihrer Tendenz den Gefühlsannexen; gänzlich aber können sie derselben sich doch nicht begeben. Dagegen sollen die Begriffsworte der sittlichen Erkenntnis zwar auch der strengen Reinheit zustreben, und daher nicht in ihren Gefühlsannexen schwelgen; bei ihnen aber ist der Gefühlswert doch nicht nur vom Übel, sondern er weiß sich hier ein legitimes Anrecht zu behaupten, und insbesondere in den Tugendbegriffen wird dieses Recht unbestreitbar. So begünstigen die sittlichen Begriffsworte in ihren Wortgefühlen die geforderte Verbindung mit den Begriffsworten der Erkenntnis, und ermöglichen auch der letztern Beseelung mit ihren Gefühlsannexen.

Wenn die Poesie selbst noch nicht schon bei dieser Beseelung als wirksam gedacht wird, so ist es doch als eine Vorarbeit zu erkennen, wie gleichsam die schlummernden Gefühlskräfte in den Begriffsworten zu ihrer Verbindung mit den sittlichen Begriffsworten auferweckt, und ihrer starren Begriffswerte entkleidet und entäußert werden, um so für die Umschaffung in die Gefühlswelt des Selbst zubereitet zu werden. Diese Umschaffung bedarf einer Vermittlung. Die neue Methode des reinen Gefühls bedarf daher auch einer solchen Ergänzung der Vorbedingungen, wie sie durch die Verbindung der beiden Methoden gefordert, und durch deren Vollzug in den gemeinsamen Wortgefühlen geleistet wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auf der innerlichen Durchführung dieser Verbindung beruht die Entwicklung der Poesie zu ihren hohen klassischen Formen. Diese Verbindung vollzieht sich in der immer innerlichern Durchführung der urgesetzlichen Form der Vergleichung. Die höhere Geistesform der Poesie erweist sich darin, daß sie Denkgebilde und Denkreihen in Verbindung bringt, welche den beiden Gebieten der Erkenntnis und der Sittlichkeit angehören, und welche in beiden Gebieten nicht etwa auf der Oberfläche liegen, sondern den innersten methodischen Zentren beider Gebiete entstammen. Sie gehen vermittelterweise aus diesen Zentren hervor, und sie streben in sie zurück; dennoch aber bleibt diese Verbindung keine abstrakte, keine den Interessen der beiden Gebiete dienende; dann ergäbe diese Verbindung nicht Poesie; dann führte diese Verbindung nicht zur Umschaffung ins reine Gefühl. Wie kann nun aber diese Verbindung zustande kommen?

Sie könnte es in der Tat nicht; sie würde nur eine mechanische Forderung bleiben, wenn die Worte nur Begriffsworte, wenn sie nicht auch Gefühlsworte wären und Wortgefühle in sich enthielten. Auf Grund dieses psychologischen Tatbestandes vermag sich die klassische Form der Poesie zu der Leistung zu erheben, daß sie, die scheinbar abstraktesten Problemworte der beiderseitigen Erkenntnis in ihren Dienst nehmend, die Wortgefühle zu einer gegenseitigen Durchdringung bringt, und in dieser Durchdringung, besser mit ihr, die Erzeugung des reinen Gefühls ins Werk setzt.

Warum ist Schillers Poesie nicht etwa nur Gedankenpoesie? Das wäre ein Widerspruch. Warum bleibt seine Poesie nicht in der Abstraktion der Gedanken hängen, und wird vielmehr durch die Höhe der Gedanken zur innerlichern Kraft des Gefühls beschwingt? Weil er in den Gefühlsannexen der Begriffsworte beide Welten miteinander in Verbindung bringt, um eine neue Welt aus dieser Verbindung zu erschaffen. Daß Goethe vielleicht in noch höherem Grade dies bewirken mag, kann hier außer

Betracht bleiben. An unserm Beispiel schon können wir es bei Schiller uns klarmachen; und Schiller stellt immerhin in seiner Gedankenpoesie das gefährlichere Problem dar, während bei Goethe die Schwierigkeit überhaupt so sehr überwunden ist, daß sie erledigt und illusorisch scheint.

Schiller macht aus den Helden der Sonnenbahn die Brüder auf der Bahn der Menschheit. Mit den Brüdern öffnet sich der Himmel der Sittlichkeit dem Sonnenhimmel der Natur entgegen. Ist das etwa ein Verlassen der Poesie, eine Aufhebung derselben in die Sittlichkeit? Dann hätte freilich die Gedankenpoesie diesen aufhebenden Sinn. Wir haben aber gesehen, daß darin nicht einmal ein Verlassen des Mythos vorliegt; denn die Freude verbindet diese neue Menschenbahn der Brüder mit dem alten Sonnenhelden und dem Bräutigam. Es ist nicht die abstrakte Sittlichkeit, die hier gepredigt wird; der Bruder tritt in der Freude seiner Bahn auf. So verbindet sich in der Bahn die Sonnenbahn mit der Bahn der Menschheit.

So erweist sich die Vergleichung, so zu sagen, nicht als ein spontaner Akt, der seiner selbst wegen geschieht; und auch ihr Zweck und Ziel, das reine Gefühl, greift nicht unmittelbar in dieses Spiel hinein, sondern die Verbindung der beiden Grundbedingungen geht vorauf, und auf ihr erst erhebt sich die Vergleichung. Der Sonnenheld wird zum Bruder. So verbinden sich Naturerkenntnis und Sittlichkeit, und diese Verbindung ist der Hebel der Vergleichung.

Da sonach die Vergleichung ein konstruktives Mittel wird, als Vorarbeit für die Methodik des reinen Gefühls, so wird von hier aus nun auch die methodische Vorbedingung verständlich, welche die Poesie für alle Künste bildet. Diese auf der Verbindung der beiden Vormethoden begründete Vergleichung, diese poetische Apperzeption ist die Vorbedingung, ist das engere Sprachmittel aller Kunst. Um als Gegenstände der Kunst erzeugbar zu werden, beruhen die Gegenstände in jeder Kunst auf dieser

poetischen Urform der Vergleichung auf Grund jener Verbindung.

Man könnte denken, diese Voraussetzung der Poesie für alle Künste beschränke sich darauf, daß alle Gegenstände ja gedacht werden müssen, und daß sie nicht allein begrifflich gedacht werden dürfen, sondern zugleich in den Wortgefühlen dieser Begriffsworte. So wichtig und grundlegend in dieser Hinsicht schon die Voraussetzung ist, welche die Poesie bildet, so erschöpft sich darin doch nicht ihre Bedeutung, Die Vergleichung greift über die poetische Wortbildung und Satzbildung hinaus; sie erweitert sich zu einem allgemeinen Mittel des reinen Gefühls.

Die bildende Kunst entnimmt doch nicht ausschließlich dem Mythos ihre Gegenstände; mithin hat der Mythos ihnen nicht immer die Vorweihe gegeben, so daß auch die poetische Zubereitung bei ihnen vermißt werden könnte. Dennoch bleibt die letztere in Kraft, weil sie sich nicht in den Sprachgefühlen erschöpft, mit denen die Vorstellungen in der bildenden Kunst apperzipiert werden müssen. Was ist denn nun das noch intimere Mittel, das in der Poesie enthalten ist, das, abgesehen von der Vergleichung, ihre innerlichste Verbindung mit allen Künsten bedingt?

9. Die Poesie und das Mal.

Der Anfang der bildenden Kunst liegt in der Auszeichnung eines Mals, in der Bildung eines Schmucks. Die Male und die Schmuckgegenstände entsprechen den Wort- und Satzgefühlen der Poesie. Jene Gegenstände im Beginne der bildenden Kunst sind eben so wenig bloße Gegenstände des Schaffens, oder der Sichtbarkeit, wie die Worte der Poesie nicht lediglich Begriffsworte, sondern Verbindungen derselben mit ihren annexen Gefühlen sind. Die Vergleichung fehlt auch hier nicht, wenngleich sie nicht als solche ausgedrückt wird. Die Kunst befindet sich hier noch auf der Vorstufe des Mythos; sie hat die Identität noch

nicht in die Vergleichung umgewandelt. Dennoch tritt die Kunst ins Werk; sie kann mithin nicht in der Befangenheit des Mythos stehen geblieben sein: worin zeigt sich dennoch die Vermittlung, welche die Poesie zu leisten hat? Wir werden sehen, daß die Vergleichung in eine höhere Form für die Erzeugung des reinen Gefühls eintritt.

Was ist der Zweck und Sinn bei der Aufstellung eines Mals, bei der Auszeichnung einer Person durch einen Schmuck? Man wird nicht antworten wollen, diese Auszeichnung sei selbst ein abschließender Zweck. Das mag für gesellschaftliche, politische oder sonstige Beziehungen so erscheinen, aber damit ist die ästhetische Frage nicht erledigt; wir fragen nach dem ästhetischen Zwecke, nach dem ästhetischen Grunde dieser Auszeichnung. Die ästhetische Begründung fragt nach dem Sinn dieses Hokuspokus für den Kulturwert des reinen Gefühls. Aus diesem Gesichtspunkte aber genügt keineswegs die Beziehung auf die Schmückung der Person.

Das reine Gefühl kann erst dann in Vollzug kommen, wenn die Person, welche geschmückt wird, in Beziehung tritt mit der schmückenden Person. Und die schmückende Person braucht nicht eine isolierte Einzelperson zu sein; sie kann sich zu einem Kreis von Personen ausdehnen, von denen die Absicht und die Handlung der Schmückung ausgeht. So tritt der zu schmückende Gegenstand von vornherein in die Korrelation mit der schmückenden Person ein; er wird gleichsam nur zu einem Vordergliede derselben; der Zielpunkt der Korrelation liegt aber in dem letzten Gliede und seinem Kreise.

Wir können jetzt diese Korrelation bestimmter ausdrücken in Gemäßheit der Bestimmung des reinen Gefühls. Bei diesem kommt es letztlich auf das Selbst an. Alle Gegenstände sind nur Stoffe, methodische Stoffe zur methodischen Erzeugung des Selbst. So ist es ganz in der Ordnung, daß auch die zu schmückende Person gar nicht die Hauptsache bleibt, sondern nur der Anlaß ist für die schmückende Person, die ihr Selbst dabei zur Erzeugung bringen will.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

10. Die Verinnerlichung.

Und demgemäß können wir nun auch die Vergleichung erweitern und tiefer fassen als die Verinnerlichung, welche das Wesen aller Kunst ist. Die Vergleichung ist nichts als Verinnerlichung. So ist die Poesie in der Vergleichung das Instrument aller Kunst. Die Vermittlung des Mythos ist daher keineswegs unerläßlich; die Vermittlung der Poesie wird darum doch nicht ausgeschaltet, wo der Mythos nicht den bewußten Ausgang bildet. Die Verinnerlichung arbeitet mit den in jedem Gegenstande, in jeder Person latenten Sprachgefühlen. Kein Gegenstand des Schmuckes kann allein in seinem Begriffswort apperzipiert werden; die Wortgefühle müssen in ihm mitschwingen. Wenn also auch die Vergleichung in der primitiven bildenden Kunst übersprungen wird, so wirkt sie doch in der Verinnerlichung fort. Es kommt in der Tat nicht eigentlich auf das Gleichnis an, welches das Mal bildet, welches den Schmuck mit der geschmückten Person in Vergleichung bringt, sondern es kommt vielmehr auf die Beziehung zur schmückenden Person an, auf deren Verinnerlichung bei dieser Schmückung.

Zu dieser Verinnerlichung bleibt die Vorbedingung bestehen, welche die Verbindung der beiden Methoden bildet. Mit der Auszeichnung des Helden allein ist es nicht abgetan; das wäre eine politische Handlung, nicht eine ästhetische Erzeugung. Die letztere hat immer das Selbst zum eigentlichen Gegenstande, mithin die Verinnerlichung, die Ansprache des zu schmückenden Gegenstands aus dem Zentrum des Selbst.

So ist die Vergleichung zur Verinnerlichung geworden. Und als Verinnerlichung ist so die Poesie die verbindende Grundlage der Kunst geblieben. Diese Verbindung erstreckt sich auf alle Zweckbeziehungen der Kunst, wie die Verinnerlichung auch das maßgebende Prinzip bleibt für alle Zweckbeziehungen der Poesie. Ist die Mitteilung der eigentliche Zweck, oder die Beschreibung bei der Poesie, wie bei aller Kunst? Die Beschreibung würde die andere Frage herausfordern: was ist

der Zweck und Sinn von ihr selbst? Muß die Beschreibung nicht vielmehr der Mitteilung dienen?

Die Mitteilung darf aber nicht so eng gefaßt werden, daß sie nur auf die Menschen bezogen wird, an welche sie ergeht; sie muß an erster, wie an letzter Stelle auf das Selbst gerichtet werden. Mit diesem unumgänglichen Ziel der Mitteilung tritt die Beschreibung in den Dienst eines Mittels zurück, und die Mitteilung wird nur eine Weise der Verinnerlichung; sie bezeichnet genauer die Richtung, welche die Verinnerlichung einzuschlagen, in welcher sie sich zu vollziehen hat. Die zu schmückende Person wird in Mitteilung an die schmückende und umgekehrt gesetzt. Die Mitteilung ist die Anteilnahme des Selbst an dem Dasein und Geschick der auszuzeichnenden, oder der poetisch darzustellenden Person. Nicht ihre Beschreibung ist letzter Zweck, sondern diese ist lediglich Mittel der Mitteilung der Verinnerlichung.

In neuerer Zeit ist die Frage einsichtig verhandelt worden, ob der Zweck der Poesie die Anschauung und die Anschaulichmachung sei. Die Antwort kann hiernach bündig gegeben werden: Er ist es, so weit die Verinnerlichung nicht durch die Veranschaulichung geschädigt, so weit die Verinnerlichung durch die Veranschaulichung gefördert wird. Die Verinnerlichung ist und bleibt der entscheidende Zweck. Die Veranschaulichung ist die Beschreibung, ist die Veräußerlichung. Die äußere Darstellung, die Beschreibung ist ein notwendiges Mittel, aber nicht mehr als Mittel. Und wenn eine Kollision zwischen dem Mittel und dem Zweck eintreten sollte, wie sie ja häufig stattfindet, so darf nicht dem Mittel die Entscheidung zugesprochen werden. Hier liegen die Gefahren für die sogenannterweise naive oder gegenständliche Poesie, wie für die Beschreibung und Veranschaulichung in der Kunst überhaupt.

Diese Gefahren sind doppelter Art. Einmal kann die Übertreibung der Veranschaulichung den Verfall in die Prosa herbeiführen, sofern die Verinnerlichung nicht das leitende Ziel bleibt. Dagegen kann aber auch die Vergegen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ständlichung so gesteigert werden, daß auch die Verinnerlichung dadurch gesteigert wird. Das ist die klassische Form der gegenständlichen Poesie, der Typus Goethes.

Die Veranschaulichung kann aber überreizt und verstiegen werden, ohne darum platt zu werden, ohne das Ziel der Verinnerlichung aufzugeben. Dann könnte das Moment des Erhabenen in Kraft treten. Aber dieses ist nur ein Moment. Und wenn das Moment des Humors zur Ergänzung in die so gesteigerte Veranschaulichung mit eintritt, so erhöht sich die Verinnerlichung; geschieht dies dagegen nicht, so entsteht für eine solche Darstellung des Erhabenen die Gefahr, das Ideal der Vollendung zu verfehlen. Die klassische Poesie und Kunst geht daher bei aller ihrer großen Veranschaulichungskraft unverkennbar immer von der Verinnerlichung aus. Nur den Allergrößten ist es verliehen, bei Überspannung der Anschauung selbst, die Verinnerlichung festzuhalten, und als das eigentliche Ziel klarzustellen. Nicht das Erhabene ist der absolute Gegenstand, ebenso wenig, wie der Humor: das Schöne allein ist der Gegenstand der Kunst, die Einheit von Seele und Leib. Sie ist die Natur des Menschen, welche der Gegenstand der Menschenliebe des reinen Gefühls ist.

Weder der Schaffende, noch der Beschauer sieht als letzten Zweck den beschriebenen Körper, die veranschaulichte Sache an, sondern allein deren Beziehung, deren Mitteilung an das Selbst. Es gibt eigentlich gar keinen Gegenstand, kein Ding und keine Person für die Kunst; das Selbst ist und bleibt die einzige Person, auf die es ankommt; und jede Sache und jeder Körper muß in diese Personifikation eintreten, um Gegenstand der Kunst zu werden. Diese Bedeutung der Verinnerlichung wird durch die Poesie zur Evidenz gebracht. Auch dadurch wird die Voraussetzung immer deutlicher, welche sie für alle Kunst bildet. Was ist Hekuba? Es kommt auf mich selbst an. So wird die Grenzbestimmung für die Beschreibung und Veranschaulichung durch die Poesie getroffen; das Werk der bildenden Kunst könnte den Anschein eines Selbstzwecks haben; die poetische Beschreibung dagegen kann nur ein Mittel sein. Wenn sie als solches aber ein Mittel der Mitteilung

sein muß, so hat sich diese als Verinnerlichung herausgestellt. Und diese Verinnerlichung gibt nun auch dem allgemeinen Vehikel der poetischen Sprachform, als dem Instrument aller Kunst, eine tiefere Bedeutung.

Unter den Bedenken, welche immerfort gegen das Recht der Kunst, gegen den Ernst des ästhetischen Bewußtseins von jeher erhoben worden, hat die Poesie alle Zeit den größten Anstoß gegeben. Die bildenden Künste entziehen sich dieser Frage halbwegs durch ihren Nutzen, der so vielseitig ist; die Poesie dagegen scheint lediglich Spiel zu sein, zur Mitteilung, als Unterhaltung. Daher beurteilt man aus diesem Zwecke heraus die Lossagung von der Sittlichkeit, welche die Poesie in der Souveränität ihrer Phantasiemacht sich anmaßt, und sich zum Geschäft zu machen scheint. Und so scheint um so mehr berechtigt der Kampf, den der Intellektualismus von alters her gegen die Kunst geführt hat, die Auflehnung Platons gegen seinen geliebten Homer selbst.

Das Prinzip des reinen Gefühls kann die Losung l'art pour l'art nur als ein vorübergehendes Stichwort im Kampf der Parteien halten. Keine Kunst steht für sich allein; die Poesie steht für sie alle ein. Wäre der Poesie der Ernst abzusprechen, so würde allen Künsten das Fundament entzogen. Die Verinnerlichung ist der allgemeine Sinn der Kunst. Und die Poesie legt den Grund, den allgemeinen Grund der Verinnerlichung für alle Künste. Sie ist die Sprache der Kunst, die zweite Sprache der Kunst.

11. Die Poesie als zweite innere Sprachform.

Die erste Sprache ist geistige Verinnerlichung, Verinnerlichung zum Zwecke des Geistes, der Erkenntnis. Die zweite Sprache ergibt erst die echte Verinnerlichung, die des Selbst. Die erste Sprache ist die Begriffssprache, durch welche die Gegenstände gedacht und erdacht werden. Diese sind nur die Stoffe des reinen Gefühls. Die zweite Sprache ist die Sprache dieses reinen Gefühls. In ihr vollzieht sich die

echte Verinnerlichung, für welche der Geist selbst zum Stoffe herabsinkt; in welcher das Selbst allein zum Gegenstande wird, zum alleinigen Gegenstand. Jeder andere Gegenstand ist nur ein Körper, eine Sache und am Menschen nur der Leib. Die Verinnerlichung erst erzeugt die Natur des Menschen, die Einheit von Leib und Seele.

Die zweite Sprache ist nicht etwa ein Gleichnis; aber freilich bedarf sie, als Terminus, noch genauerer Bestimmung. Wie die Sprache überhaupt, nach Wilhelm von Humboldts Terminologie, innere Sprachform ist, so ist die zweite Sprache, als welche wir hier die Poesie erkennen, genauer die zweite innere Sprachform. Und diese Sprachform ist noch mehr eine innere als die erste, die, als solche, nur von der äußern Lautform unterschieden wird. Sonst aber besteht ihre Innerlichkeit nur in der Erzeugung der Satzbegriffe, und sie bedarf hierzu und für die Erhaltung dieser begrifflichen Einheiten der Fernhaltung aller Gefühlsannexe dieser Begriffsworte.

Die zweite innere Sprachform dagegen setzt sich das Innere zu einer komplizierten Aufgabe, insofern sie die begrifflichen Worte festhalten muß, aber von ihren Gefühlsannexen sie nicht ablösen darf. So wird das Innere hier ein zweiseitiges und ein höheres, weil die Begriffsworte und deren Wortgefühle und Satzgefühle einschließendes. Darin besteht die höhere Aufgabe der Poesie: daß sie, wenngleich nicht so unübersehbare Gedankenketten, so doch die heterogensten Elemente, die Begriffsinhalte und die Gefühlsbegleitungen zusammenzuschließen hat. Und während die erste Sprachform Entselbstung fordert, um dafür die Welt gewinnen zu können, scheint hier das Selbst der alleinige Zweck und Inhalt der Verinnerlichung zu sein.

Indessen ist damit die Verinnerlichung noch keineswegs erfüllt, und so ist auch die Bedeutung der zweiten innern Sprachform mit dem Innern selbst noch nicht erschöpft. Nicht das Innere allein ist das Erzeugnis der Verinnerlichung, so daß die Objekte schlechthin nur Stoffe wären; sondern, da diese Stoffe rein erzeugt werden müssen, muß die Verinnerlichung sich auch auf sie erstrecken, und muß die zweite

innere Sprachform auch das erzeugende Organ der Objekte, wie des Innern werden.

Und nicht allein die Gegenstände selbst sind zu erzeugen von ihr, sondern die Gesamtheit ihrer Zusammenhänge, die natürlichen, die geistigen, die geschichtlichen aller Art. So wird die Poesie in buchstäblicher Bestimmtheit eine zweite Ursprache, eine eigene Erzeugung, Entdeckung, Bestimmung ebenso sehr der Gegenstände, wie vermittelst ihrer zugleich des Innern, welches der Brennpunkt der Verinnerlichung ist. Nicht allein der Bruder wird aus dem Sonnenhelden umgeschaffen, sondern die Sonne selbst wird in dieser poetischen Personifikation nunmehr gedacht; sie bleibt nicht die astronomische, die wahrnehmbare Sonne, sie wird das Zentrum einer neuen Welt. Aber nicht allein die neue Welt ist das Ergebnis dieser Verinnerlichung, sondern von Anfang an nicht minder auch die Sonne selbst. Eine solche Urkraft der Apperzeption besitzt die zweite innere Sprachform. Man unterschätzt die Ursprünglichkeit und den Umfang der poetischen Schöpferkraft, wenn man der Verinnerlichung diese Erstreckung auf das Objekt in eigener Erzeugung abnimmt.

Indem wir die Verinnerlichung in dieser Bedeutung fassen, erledigt sich auch die Frage: ob das Innere als Äußeres, oder das Äußere als Inneres zur Darstellung zu bringen, Aufgabe der Poesie sei. Beide Aufgaben fallen offenbar zusammen. Es gibt gar kein Äußeres in aparter Selbständigkeit, so wenig als ein Inneres ohne die selbsterzeugte Vermittlung des Äußern. Verinnerlichung bedeutet Einheit von Seele und Leib. Wie die Seele nicht ohne den Leib apperzipiert werden kann, so besteht der Leib nicht für die Poesie, außer sofern die Seele sich seiner bemächtigt. Und diese Bemächtigung erfolgt durch die Sprache der Poesie, als die zweite innere Sprachform.

So wäre denn die Seele und das Innere schon vorhanden, um das Äußere sich aneignen zu können? Stände es so, so würde die Verinnerlichung nicht die Reinheit des ästhetischen Gefühls bedeuten können, so würde das Selbst nicht ein reines Erzeugnis sein. So wäre aber auch keine wahrhafte Einheit

von Leib und Seele vollziehbar. Die Einheit fordert, daß ihre beiden Elemente durch sie zur Erzeugung gelangen. Die Seele darf nicht schon vor der Einheit fertig und gegeben sein. Es wird mithin nicht allein das Äußere durch die Poesie verinnerlicht, sondern es wird am Äußern zugleich das Innere erzeugt. Die Verinnerlichung bedeutet die Erzeugung des Innern, der ästhetischen Seele, des Selbstgefühls.

Wir haben die Vergleichung als Verinnerlichung erkannt. Man darf daher nicht fragen: wozu die Vergleichung? Wozu die Metapher? Ist sie nicht vielleicht doch ein Umweg, ein überkommener Kunstgriff, durch den die Poesie nur den Schein von Mitteln an sich zieht, die ihr an sich versagt sind? Sie kann nicht beschreiben und veranschaulichen, wie es die Plastik und die Malerei vermag, daher entlehnt sie als Bilder, was ihr an Abbildern abgeht und versagt ist. Es ist falsch, daß die Metapher nur ein angemaßter, nur ein rhetorischer Schmuck wäre, ein Ballast, der in dem poetischen Gedankenfluge auch abgeworfen werden könnte. Wir haben erwogen, daß dieser vermeintliche Schmuck ebenso instrumental ist, wie der Schmuck im bildnerischen Mal. Wir haben erkannt, daß der Bedeutung des Mals die zweite innere Sprachform durchaus entspricht. Wie durch das Mal das Selbst mit der geschmückten Person in Beziehung gesetzt wird, so durch die poetische Sprache der Gegenstand, als ein Zubehör des Selbst.

So ist die Vergleichung so wenig nebensächlich, daß sie vielmehr diese zweite innere Sprachform selbst ist. Mit den Gefühlsannexen wird das Begriffswort apperzipiert, und in das Innere des Selbst verwandelt. Die Sonne ist nicht nur nicht mehr der Sonnenheld, sondern sie wird zum Gleichnis für den Bruder. Auch die Brüder laufen, wie die Sonnen fliegen. Aber das Gleichnis hat den Gegenstand dennoch aus dieser ganzen Sphäre herausgehoben. Die Metapher ist nicht eine Nebensache, aber durch sie ist die Sonne zur Nebensache geworden. Und doch ist nicht etwa der Bruder zur Hauptsache geworden; auch er ist nur Mittelsperson. Der erzielte Gegenstand ist allein das Selbst. Wir betreten feuertrunken

das Heiligtum der Freude. Die Freude ist das Heiligtum des reinen Selbst. Das Selbst ist die Einheit, welche die Sprache der Poesie vollzieht.

Wir sehen hier wieder an der Sonne, in welchem genauen Sinne die Natur, als Gegenstand des Schönen, das Erzeugnis der Kunst und zuvörderst der Poesie ist. Nicht etwa die bildende Kunst vermag allein und ursprünglich die Natur zu entdecken, und zur Verinnerlichung zu bringen. Auch sie bedarf der Krücke der Vergleichung; auch sie darf die Vergleichung nicht nur als Krücke behandeln. Innere Sprachform aber ist die Vergleichung nur in der Poesie.

Wenn daher die Landschaft das eminente Problem der modernen Kunst geworden ist, so werden wir zu erwägen haben, welcher Zusammenhang zwischen dieser Entwicklung und der Entwicklung der neuern Poesie besteht. Wir dürfen nicht von vornherein annehmen, daß die Selbständigkeit der Malerei es mit sich bringe und erfordere, daß durch sie die Beobachtung und die Entdeckung der Natur ohne alle weitere Voraussetzung von statten gehen müsse. Vielmehr werden wir ihre Reinheit als bedingt erkennen müssen, wie schon durch die Vorbedingung der Erkenntnis, so nicht minder auch durch die Poesie, als den Oberbegriff der Kunst. Die Naturmalerei muß sonach die Naturpoesie zur Voraussetzung haben. Wenn sich nun aber zeigen sollte, daß diese Naturpoesie nicht in der poetischen Naturbeschreibung besteht, sondern vielmehr in der Lyrik, so wird dadurch wieder die Einheit von Seele und Leib lebendig, und die Verinnerlichung kommt zu einer neuen prägnanten Bedeutung. An der Lyrik hat die Malerei die Landschaft zur Erzeugung gebracht.

So macht die Poesie, und zwar für alle Künste, die Natur zur schönen Natur, gleichsam zum Kunstwerk des Schönen. Dies sind mithin die beiden Pole der Poesie: die Natur und das Selbst. Die Zueignung hat aus dem Verhältnis zur Natur und zur Erkenntnis die Poesie bestimmt. „Aus Morgenduft gewebt und

Sonnenklarheit, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit." Die Hand der Wahrheit ist der Mythos, die Erkenntnis im Morgenduft. Aber der Schleier der Dichtung ist zugleich auch aus Sonnenklarheit gewebt, mithin aus der gereiften Erkenntnis. Und es ist nicht Erkenntnis schlechthin, sondern die Natur selbst gleichsam webt den Schleier; sie ist im Morgenduft und in der Sonnenklarheit das unmittelbare Objekt der Dichtung. Aber die Dichtung bleibt ein Schleier aller Erkenntnis. Nicht der Erkenntnis; denn diese empfängt sie aus der Hand der Wahrheit. Was sie verschleiert, was sie vielmehr nur im Schleier enthüllt, das ist die Dichtung selbst, das ist das Selbst des reinen Gefühls.

12. Die Bilder und die Schatten.

In dem Schleier ist die Selbstanklage und Rechtfertigung zu erkennen, die allen großen Dichtern am Herzen liegt. „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nicht Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft." So wehrt sich Shakespeare gegen die Skepsis, daß alle Poesie nur eitel Schein und Blendwerk sei. Allerdings nur Schattenspiel, aber die Einbildungskraft ist die Sonne dabei. Schatten ist das alte idealistische Gleichnis. Schatten sind die Bilder, die von der Höhle im weltgeschichtlichen Gleichnis Platons reflektiert werden; die Schatten, als die Bilder der Dinge, die das wahre Sein ausmachen. Dieses wahre Sein aber besteht auch nur in dem reinen Denken, dem reinen Schauen. Die Bilder sind daher nicht schlechthin Abbilder; denn die Urbilder bestehen auch nur im reinen Schauen. Die Bilder sind zwar nicht Scheinbilder, aber Erscheinungen; und den Erscheinungen sind nicht etwa Urbilder, Urdinge, Dinge an sich korrelativ, sondern Gebilde des reinen Denkens, Noumena. Alles Sein hat seinen letzten Grund im Denken. Und das Denken hat seinen tiefsten Ausdruck im Verinnern (ἐννοεῖν).

So geht im Verinnern das reine Denken, als reines Schauen, mit dem reinen Schaffen der Poesie zusammen. Verinnerlichung

ist die gemeinsame Methodik alles geistigen Schaffens. Nur der Begriff und das seines Gefühlsannexes entblößte Begriffswort macht den Einschnitt in das geistige Wesen, so daß auf die eine Seite die Welt der wissenschaftlichen Erscheinungen, und auf die andere die der Schattenspielbilder fällt. Bilder sind die Objekte auf beiden Seiten, Schattenbilder. Nur das Spiel stellt sich dem Begriff entgegen, das Schattenspiel dem Schattenbegriff. Und das Spiel bringt die Umkehr in der Korrelation hervor; nicht die Dinge sind die Urbilder, sondern das Innere ist das Ding an sich, und alle Dinge, die Natur selbst, sie ist nur Spiegelung des Innern, aus dem Brennpunkte des Selbst gehen sie als Strahlungen hervor. Wie aber so das Schattenspiel und der Schleier der Poesie aus der allgemeinen Lösung des Idealismus bestimmbar werden, so ist dadurch wiederum auch das Grundverhältnis bestätigt, welches zwischen der Poesie und allen anderen Künsten besteht.

13. Die Natur und die Kultur.

Wir haben bisher das Verhältnis der Poesie zur Natur betrachtet, und an diesem Grundverhältnis, welches bestehen bleibt in aller Entwicklung und für alle Beziehungen der Poesie, hat sich auch die Voraussetzung feststellen lassen, welche die Poesie für alle Künste bildet. Indessen bleibt die Natur nicht das einzige Objekt, als Problem der Verinnerlichung: die Formen der Kultur nehmen eine ähnliche Objektivität an, wie die Natur. Schon die elementaren Formen des gesellschaftlichen und des politischen Lebens unter den Menschen der Urzeit streben eine Stabilierung und auf dem Wege der Anerkennung, eine Befestigung dieser Einrichtungen an, als ob die Anerkennung bewirken sollte, diese menschlichen Einrichtungen zu Gebilden der Natur umzuprägen.

Es bleibt aber nicht bei dem Gegensatz zwischen Menschenwerk und Naturprodukt; bald treten zu diesen Unterschieden die Werke der bildenden Künste hinzu. Sie sind Menschen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

werke, erheben aber auch den Anspruch, ebenso den Wert und den Charakter von Naturgebilden zu verdienen, wie die Einrichtungen der sonstigen menschlichen Gesellschaft. Nicht einmal die Einrichtungen der Religion brauchen davon ausgenommen zu werden; sollen ja doch die Tempel der Götter ursprünglich nur verwandelte Paläste der Fürsten sein. So wächst die Kunst aus der politischen Kultur heraus. Und je mehr die Ansprüche der Mächtigen gesteigert und erweitert werden, und je gefügiger die Schwächeren gegen die Macht werden, desto mehr wird dadurch nicht nur der Kultus unterstützt, sondern mit diesem zugleich auch die Kultur der Kunst. Diese Beziehung zur Kunst ist urwüchsig in der politischen Kultur. Denn die sozialen und politischen Differenzierungen in der Urform der menschlichen Gesellschaft müssen an sich selbst eine Verinnerlichung anstreben, damit sie nicht als eine unmotivierte, lediglich auf Macht und Willkür beruhende Wirklichkeit zu gelten brauchen. Diese Verinnerlichung lenkt auf die Bahn der Kunst hin.

Einem solchen Fürstensitz ist gewöhnlich ein Kampf vorausgegangen; er ist der Siegespreis nach diesem Kampfe. Der Kampf wird von Stämmen geführt, und ein Stamm hat den Sieg errungen. Der Fürst bleibt nicht ein Einzelner, oder vielmehr er ist dies nicht gewesen, aber er bleibt es auch nicht, sondern sein Anhang bildet einen Kreis um ihn. In diesem ist der Fürst der Mittelpunkt, aber zu ihm gehört der Kreis. Dieser sein Anhang, sein Stamm verwächst mit dem Fürsten und mit seiner Geschichte. Seine Geschichte ist die Geschichte seines Stammes, der seine Kreise in dieser seiner Geschichte immer mehr erweitert. Solche Begebenheiten im Wechsel der sozialen und politischen Machtverhältnisse in einem Stamme und alsbald auch im Wechselverkehr der Stämme erwecken das Interesse an ihrer Verinnerlichung. Wir wissen ja jetzt, daß die poetische Verinnerlichung kein willkürlicher Umweg, sondern vielmehr das unausweichliche Mittel ist zur geistigen Mitteilung, mithin zur Darstellung und zur Aufbewahrung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Als Gedächtnis (μνήμη) ist das Bewußtsein bei den Griechen entstanden. Die Aufbewahrung im Gedächtnis ist der erste Akt der Verinnerlichung. So entstehen, als Urform der Poesie, die „Ruhmestaten der Männer" (κλέα ἀνδρῶν). So entsteht ein Berufsstand wandernder Sänger. In diesen Urformen der Poesie liegen die Urformen des Epos.

15. Die zweite innere Sprachform und die Arten der Poesie.

Die literarischen Grundformen der Poesie sind zwar ebenso sehr als geschichtliche Fakta anzunehmen, wie auch die Arten der Künste solche Faktizität in Anspruch nehmen; dennoch aber sind auch sie, der Voraussetzung ihrer Einheit gemäß, aus dieser heraus zu deduzieren, wie ja auch die Poesie selbst für alle Künste diese Ursprungsbedeutung der Einheit hat. Was für alle Arten der Kunst gilt, muß erst recht für die Arten der Poesie anzusprechen sein. Es ist mithin ein Gattungscharakter, wie Schiller sagte, für die Poesie vorauszusetzen.

Worein wollen wir nun diesen Gattungscharakter setzen? Nach den voraufgehenden Erörterungen haben wir ihn in der Verinnerlichung zu erkennen, welche für alle Künste das Ziel ist, auf welches die innere Sprachform der Poesie hinsteuert. Sie ist das Aneignungs- und Eroberungsmittel aller Art von Inhalt und Objekt für die Innenwelt des Selbst. Die Korrelation des zu erzeugenden Objekts mit dem Selbst muß immer der ästhetische Leitgedanke sein für alle Grundlegungen und für alle Einteilungen.

Diese Korrelation erfordert selbst aber immer wieder neue Bestimmungen, und zwar für die beiden Glieder derselben, für das Objekt, wie für das Subjekt.

Erinnern wir uns immer wieder, daß es sich in aller Kunst um die Einheit in der Natur des Menschen und mit dem Menschen der Natur handelt. Während

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aber die Natur des Menschen nur die Einheit von Leib und Seele vertritt, erweitert sich für den Menschen der Natur der Horizont des Individuums auf das Universum.

Ohnehin bahnt sich auch in der Natur des Menschen durch das Moment der Seele schon diese Erweiterung in einem größern Umfange an. Denn die Seele enthebt das Individuum schließlich seiner Naturschranken, und ordnet den Einzelmenschen in ein neues Universum ein, in das der Geschichte.

Die Verinnerlichung würde äußerlich bleiben, wenn sie das Individuum nicht auf das Universum der Geschichte zu projizieren vermöchte. Und die innere Sprachform der Poesie würde nicht Vernunftsprache sein, und immer reicher und tiefer zu einer solchen auswachsen, wenn sie nicht ebenso das Subjekt, wie das Objekt, im geschichtlichen Sinne zur Verinnerlichung bringen könnte.

Es ist aus diesem unserm Grundbegriffe durchaus zu verstehen, daß das Epos die Urform der Poesie ist. Unsere Betrachtungen haben uns schon auf den politischen Ursinn des Epos geführt, und wir werden diese geschichtliche Grundkraft des Epos genauer zu betrachten haben. Hier genügt es, auf das historische Gepräge hinzuweisen, welches dem Epos eigen ist, ohne welches sein Inhalt nicht gedacht werden kann. Es wächst aus dem Mythos heraus, wie das Volk aus dem Chaos einer Völkerwanderung herauftaucht, eine Urform der politischen Geschichte, eine Urform, in welcher Völkerstämme zu einer Einheit zu verschmelzen streben, durch Kriege zum Frieden einer Einheit. Diese Vereinheitlichung ist die Grundform der poetischen Verinnerlichung. Nicht Länder und Flüsse, nicht Berge und Bäume sind das eigentliche Objekt, auf dessen Verinnerlichung und poetische Aneignung es hier ankommt; sondern die Menschen, die Völker und die Helden sind die Objekte, in deren Aneignung die Verinnerlichung sich vollzieht. So bildet sich hier die Korrelation zwischen Objekt und Subjekt schon dadurch, daß es Subjekte sind, welche zu Objekten der Verinnerlichung werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aber diese Subjekte liegen immerhin noch auf der Seite des Objekts. Wie steht es aber um das Selbst des reinen Gefühls, welches eigentlich erst das poetische Subjekt ausmachen kann? Erst mit Rücksicht auf dieses Selbst kann es doch zu einer poetischen Grundform, also zum Epos kommen. Die Verinnerlichung muß selbst noch eine Spezialisierung erfahren.

Diese Spezialisierung der epischen Poesie bildet die Erzählung. Die Natur dieser Sujets ist die Geschichte. Und die Geschichte hat diesen Doppelsinn, daß sie zugleich das Objekt und seine Darstellung bedeutet. Diese Darstellung wird nun hier reine Erzeugung. Aber die Erzählung ist der Stilcharakter dieser Darstellung. Es handelt sich um Begebenheiten; im Grunde jedoch so wenig um diese selbst, wie um die Völker und die Helden. Denn den eigentlichen Drehpunkt bildet einzig und allein das reine Selbst. Dennoch ist die Erzählung das erzeugende Mittel, welches zur poetischen Grundform werden muß.

Die Erzählung ist sonach nicht die äußerliche Form einer Darstellungsweise, die auch verändert werden könnte, sondern sie ist die reine Erzeugungsweise dieses spezifischen Inhalts, dieser Begebenheiten, welche die Urform der Geschichte sind. Und in dieser erzählenden Erzeugung werden die Begebenheiten verinnerlicht durch die Taten der Völker, und diese wiederum durch die Taten der Helden. Und doch kommt es gar nicht auf diese Begebenheiten, diese Völker und diese Helden an, sondern im letzten Grunde nur auf das reine Selbst, welches den Zielpunkt der Verinnerlichung bildet. Aber dieses reine Selbst erzeugt sich in der Korrelation mit jenem Chaos von Menschengestalten.

Anders verhält es sich in der zweiten Grundform, welche die Lyrik bildet. In ihr gibt es keine Völker und keine Helden mehr; der Mensch steht hier isoliert im Zeichen des Individuums. Zwar sind es unmittelbar zwei Individuen, die ihr Spiel miteinander treiben, aber sie betrachten sich gar nicht als zwei; sie streben zu einer Einheit zusammen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Einheit von Leib und Seele wird hier ganz der Seele übertragen. Der Mensch hört auf, Mensch der Natur zu sein; und auch die Natur des Menschen wird gar nicht mehr in Spaltung von Leib und Seele gedacht, sondern nur als seelische Einheit: zwei Herzen, ein Schlag. Das ist unbezweifelbar eine Grundform, welche aus dem Gattungscharakter der Poesie hervortritt; sie scheint die Hauptform der Verinnerlichung zu vertreten. Was im Epos die Begebenheit bedeutet, das bedeutet hier das Erlebnis. Wie die Seele die Einheit des Lebens ist, so die Liebe die Einheit des Lebens; die Wurzel und die Blüte des Lebens. Die Innenwelt ist die Schöpfung der Verinnerlichung; und könnte es eine Innenwelt geben ohne die Grundkraft der Liebe?

Das reine Gefühl haben wir als die Liebe bestimmt, als die Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen. Schon in dieser allgemeinen Grundbestimmung des ästhetischen Bewußtseins haben wir daher die lyrische Form der Poesie vorausgesetzt. Was sonst in aller Kunst die Bedeutsamkeit der Liebe haben mag, kommt erst in der Lyrik zur Bestimmtheit und zur reinen Ausprägung.

Daher ist auch die Stilform der Lyrik charakteristisch für dieses innerlichste Erleben, das Erlebnis der Liebe. Die Erzählung verblaßt hier, und sie wird zu einem unzulänglichen, unpersönlichen, daher unwürdigen Auskunftsmittel. An ihre Stelle tritt das Bekenntnis.

Das Bekenntnis bezieht sich zwar im lateinischen Ausdruck des Wortes auf das Handwerk, aber auch nur im Sinne des Lebensberufes. Und als solcher höchster Beruf des Menschenlebens erscheint die Liebe in der Lyrik. Da tritt der Mensch mit seinem ganzen Werte ein; er fordert sein Schicksal in die Schranken. Wenn es irgendwie möglich und zulässig ist, den ganzen Lebenswert in eine Summe zusammenzufassen, so ist die Liebe diese Summe des Lebenswertes. Und diesen Lebenswert gilt es, im Liebesliede zu bekennen. Wenn es keinen Beruf sonst für die Lebensarbeit des Menschen gäbe, und wenn es keine Religion auf Erden gäbe: durch die Liebe müßte der Mensch zum Bekenner werden. Im Be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kenntnis der Liebe vollzieht sich die innerlichste Verinnerlichung, welche der Poesie zusteht.

In der Lyrik ist alles nur Innenwelt. Alle Objekte und Begebenheiten treten zurück, und werden wie nur zu einer Staffage des Vordergrundes, den diese absonderliche Subjektivität allein bildet. Daher hört hier auch der Unterschied auf, den die Erzählung bedingt. Die ganze Umwelt verschwindet; sie kommt eigentlich gar nicht für die Mitteilung in Frage; im Liebesliede gilt es nur das Bekenntnis. Und dieses spricht ein einsamer Mensch aus; er würde es aussprechen, auch wenn er ganz allein in der Welt wäre. Das Bekenntnis nimmt hier den Charakter einer Unmittelbarkeit an, dem sogar die Mitteilung fremd bleibt.

Und wie der Bekenner einsam für sich dasteht, so vereinigt er sich mit dem reinen Gefühle, welches sein Bekenntnis aufnimmt, und an ihm sich aufrichtet. So stellt die Lyrik eine innigste Verinnerlichung dar, die Erzeugung eines reinen Selbst, in welchem der Bekenner zusammenschmilzt mit dem Nachfühlenden, dem Mitfühlenden, in dem das Erlebnis der Liebe sich erneut, sich wiederholt; in dem das Bekenntnis selbst zu einer höhern Weihe, zu einer neuen Geschlossenheit sich umprägt.

So ist die Lyrik eine neue Form der Verinnerlichung, eine neue Erzeugung des reinen Selbst. Es entsteht so auch eine neue Natur des Menschen, und ein neuer Mensch der Natur; ein neuer Begriff der Natur, als Innenwelt.

Eine dritte Grundform bildet das Drama.

Was ist der Begriff der Handlung in dieser neuen Problemform? Worin unterscheidet sie sich von der Begebenheit und vom Erlebnis? Und was tritt in ihr und durch sie an die Stelle der Erzählung und des Bekenntnisses? Welche höhere Stufe der Verinnerlichung wird durch die Handlung beschritten?

Knüpfen wir wiederum an die Korrelation von Subjekt und Objekt an, so wird zunächst evident, daß das Objekt ebenso in Schatten gestellt wird, wie die Begebenheit; höchstens das

Erlebnis könnte hier wieder auftreten wollen. Aber da es sich beim Erlebnis nur um die Liebe handelt, so belehrt die dürftigste dramatische Erfahrung darüber, daß diese im echten Drama zu einer bloßen Episode wird. Also auch das Erlebnis wird zurückgestellt, ebenso wie die Begebenheit: was gibt der Handlung nun ihren unterscheidenden Charakter, so daß alle Objektivität vor ihr ein Ende nimmt, und einzig und allein das Subjekt den Angelpunkt der neuen poetischen Form bildet?

Das Wort Handlung gemahnt uns an einen Grundbegriff der Ethik, und damit an die ethische Vorbedingung des reinen Gefühls. Mit der Handlung tritt daher die Poesie im Drama auf eine neue hohe Stufe der Kultur. Es kann sich nicht mehr schlechthin um Objekte und um Begebenheiten drehen, wo die Handlung zum Problem wird.

Die Ethik des reinen Willens hat gelehrt, daß der Begriff der Handlung auf der Einheit der Handlung beruht, und daß die Einheit der Handlung die Einheit des handelnden Subjektes, als des Rechtssubjektes und als der sittlichen Person, zur Voraussetzung hat. So ergibt schon das Wort Handlung für die Grundform des Dramas die schweren Komplikationen, welche ihm gestellt sind.

Indessen betrifft dies alles nur die Vorbedingungen, noch nicht aber die reine ästhetische Erzeugung. Es darf für die dramatische Handlung nicht verbleiben bei der sittlichen Einheit der Handlung, noch bei der Einheit der sittlichen Person. Welchen andern Umfang aber könnte denn die Einheit der Handlung erlangen, um den neuen Charakter der ästhetischen Handlung anzunehmen?

Wiederum müssen wir uns an der Korrelation von Objekt und Subjekt orientieren. Dem reinen Gefühl gegenüber ist die Handlung, die sich auf der Bühne begiebt, nichts mehr als ein Objekt, das nur in ethischer Hinsicht von einer Begebenheit unterschieden wird. Und so sind auch für das reine Gefühl die auf der Bühne agierenden Personen ebenfalls nur Objekte; denn was sie mehr sind, geht nur die sittliche Vorbedingung an. Wenn sie dagegen für das reine Gefühl selbst

positiv werden wollen, so muß die Handlung und ihre Einheit sich auf das reine Selbstgefühl erstrecken; so darf sie nicht beschränkt bleiben auf die agierenden Subjekte, die für das Selbstgefühl nur vorbedingende Objekte sind.

Das Drama stellt daher als ein ganz neues Problem die Forderung einer Einheit der Handlung auf, welche gleichsam die Bühne mit dem Zuschauerraum verbindet. Nicht der Schauspieler allein bleibt der Handelnde; nicht die von ihm ausgehende, durch ihn vollführte Handlung kann die Einheit vollziehen; nicht die Einheit, welche der dramatische Held zu vollziehen hat, ist die dramatische Einheit der Handlung, sondern diese fordert die Vereinigung der Bühnenhandlung mit dem Zuschauer: der für diese Einheit keineswegs müßig bleibt, so wenig er, was gewiß nicht bezweifelt wird, überflüssig ist.

Die dramatische Einheit besteht in derjenigen Einheit, welche überall die Einheit des ästhetischen Bewußtseins erfordert: die Vereinigung mit dem Subjekte, das man gemeinhin als das rezeptive zu bezeichnen pflegt, welches aber, als das reine Selbst, an der reinen Erzeugung aktiven Anteil gewinnen muß.

So bildet das Drama einen neuen, einen höchsten Grad der Verinnerlichung, weil der Vereinheitlichung. Das ästhetische Problem läßt sich nicht schärfer zusammenfassen als in dem Gedanken: daß die Subjekte zur Vereinigung kommen: das schaffende und das erlebende. Das Kunstwerk bleibt tot, wenn es nur als eine Schöpfung, als ein Geschöpf gedacht wird; lebendige Schöpfung wird es erst, wenn es das Leben des reinen Gefühls zu erwecken vermag in dem Miterlebenden, der keineswegs nur ein Genießender ist.

Bei keiner Form der Poesie, vielleicht bei keiner Kunstform überhaupt, kommt es so deutlich an den Tag, daß die reine ästhetische Erzeugung eine Korrelation auch in der Erzeugung ist eine Korrelation daher nicht nur zwischen Objekt und Subjekt, sondern auch zwischen Subjekt

und Subjekt, zwischen dem schaffenden Genie und dem Mitfühlenden.

Das reine Selbstgefühl schließt nicht etwa ab mit dem schaffenden Subjekte, sondern es vollzieht sich erst im Nacherleben und Miterleben. Man könnte dies paradox dahin ausdrücken: daß der Künstler selbst zur bloßen Vorbedingung wird, daß er selbst sich erst aus seinem Status des Schaffens und der Arbeit herausversetzen, und zum Standpunkt des Genießenden erheben muß; daß er daher die Differenz zwischen dem Urheber und dem Beschauer in sich aufheben, und daher auch sie überhaupt nivellieren muß.

Diese Quintessenz des reinen Gefühls bringt die dramatische Einheit zur Evidenz. Mit dem Kunstwerk allein ist es nicht getan, und auch nicht einmal mit seinem Urheber; der Zuschauer gehört auch dazu. Die Einheit der dramatischen Handlung muß auf der Verknüpfung mit dem Zuschauer ebenso, wie mit dem Bühnenhelden, beruhen, in ihr bestehen. So stellt das Drama den Grundgedanken des ästhetischen Bewußtseins klar, daß das reine Selbst die höhere Korrelation der Subjekte zur Voraussetzung hat.

Und daher erscheint das Drama als die höchste Form der Verinnerlichung; denn sie übertrifft alle sonstige Aneignung von Objekten, Begebenheiten und Erlebnissen: sie geht auf die Handlung, auf die Einheit der Handlung, auf die Einheit des handelnden Subjektes. Sie bearbeitet demnach die sittliche Vorbedingung in ihren Schwerpunkten, und bringt sie zu derjenigen Verwandlung, welche das reine Selbst erfordert, welche das reine Gefühl bezeugt. Das Drama gilt daher mit Recht als die höchste Form der Poesie und als eine höchste Kunstform überhaupt.

Es ist die Frage, ob die Ästhetik auf den Gedanken einer neuen poetischen Grundform hätte kommen können, wenn nicht die neueren Völker den Roman zur Ausgestaltung gebracht hätten. Indessen muß doch auch das Symptom beachtet werden, daß schon das Altertum und zumal in seiner Nachblüte, in der das Individuum subjek-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tiver hervortritt, den Vorwurf des Romans aufgenommen hat. Und gerade dieser antike Roman stellt es bei aller seiner Mangelhaftigkeit doch außer Zweifel, daß es sich im Roman um nichts anderes als um die Liebe handelt.

Nochmals um die Liebe, nachdem sie schon das Problem der Lyrik war? Will der Roman etwa eine neue Form, eine Umformung der Lyrik sein? Oder will er etwa als eine Mischform sein Daseinsrecht begründen, indem er von allen anderen Grundformen etwas aufnimmt? Und was ist das Neue, das er selbst hinzubringt?

Eines stellt schon die historische Entstehung fest: daß der Roman durchaus nicht eine Fortsetzung des Epos ist. Wie kann er aber das lyrische Problem von einer neuen Seite zu fassen haben?

Halten wir uns wiederum an den historischen Fingerzeig, den die Entstehung des antiken Romans darbietet, so erkennen wir, daß es die Komplikationen der Kultur sind, welche eine neue Behandlungsweise der Liebe erforderlich machten. Die Liebe, als das Erlebnis der Lyrik, ist gleichsam eine Robinsonade. Für sie existiert die ganze übrige Welt nicht. Der Mensch der Natur schrumpft ihr zusammen zur Natur des Menschen. Und das Universum der Kultur bleibt ihr mit einem dichten Schleier bedeckt.

Es gehört aber zum Amt der Poesie, auch diesen Schleier zu lüften, und die Komplikationen in ihr Zauberreich hereinzuziehen, welche der einsamen Liebe in den Verwicklungen der Kultur unentrinnbar werden. So wird es auch methodisch verständlich, daß der Roman entstehen mußte, daß die Poesie mit der Lyrik ihr Werk an der Liebe nicht als vollführt ansehen konnte.

Der Liebende bleibt nicht der Schäfer auf der Heide; er wird aus dem Paradies des Hains in die weite Welt der sittlichen Kultur vertrieben; und er muß in ihr sein Herz zu wahren lernen; er darf es nicht in ihr verlieren, noch gar verloren geben. Im Kampfe mit den Hemmnissen, welche selbst die Rüstzeuge der sittlichen Kultur bilden, muß er seine Liebe behaupten; freilich auch diese Behauptung mit seinem Kopfe bezahlen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Liebe wird daher ein neuer Lebenswert im Leben der Kultur. Sie bleibt nicht das Erlebnis des Einsamen, für den es keine andere Welt gibt; sie wird ein Kampfpreis von ganz anderer Art, als dies die Siegespreise der epischen Heldenliebe sind. Der neue Lebenswert der Liebe ist ebenso sehr ein Lohn der Entsagung, wie der Beglückung. Der neue Lebenswert der Liebe entspricht eben dem neuen Begriffe des Lebenswertes der Kultur. Da waltet nicht nur das Wechselspiel von Freud und Leid; sondern da gilt es, das Leiden selbst als die Summe des Lebenswertes zu ziehen: in das Leiden selbst die reinsten Lebensfreuden einzurechnen.

Das ist der ethische Sinn des Lebenswertes der Kultur. Sollte er nicht auch eine sittliche Vorbedingung der Poesie werden müssen?

Auch aus dem Begriffe des reinen Gefühls und des reinen Selbst werden wir somit auf die Grundform des Romans geführt. Sogar mit dem Drama bliebe die Verinnerlichung, trotz aller Höhe, die sie in ihm erreicht, doch noch auf die Wege ihres Vollzuges eingeschränkt. Sie sucht nur die Spitzen zu verbinden; aber sie läßt die Niederungen unbeleuchtet, durch welche sich die Verinnerlichung hindurchzusetzen hat.

Man denke nur an die Grundpfeiler, welche in der sittlichen Kultur die Liebe und die Ehe bilden: sind sie etwa identisch? gibt es einen Satz der Identität für die reine Ethik und für ihre Anwendungen in der Welt der sozialen und politischen Verhältnisse?

Was tut nun aber die Ethik, um die Antinomie zwischen Liebe und Ehe auszugleichen? Die größte ihrer Leistungen in dieser Hinsicht ist die Zulassung, die sie dem Eherechte in der Scheidung gewährt. Positiveres vermag sie nicht zu leisten für diesen unaufhörlichen Konflikt.

Sollte es die Poesie aber bei diesem Konflikt bewenden lassen? Hier muß ihr nichts Geringeres in Gefahr kommen als das reine Gefühl selbst und das reine Selbst. Sie blieben hohl und unwahrhaftig, wenn das liebende Individuum in diesen

schwierigsten Bedrängnissen des sittlichen Erdenlebens im Stiche gelassen würde.

Es ist ein neues Richteramt, zu dem sie sich hier berufen fühlen muß; eines Amtes der Gnade eben so sehr, wie der Verdammnis. Es wäre schlimm, wenn sie sich von der Hand der sittlichen Vorbedingung um Haaresbreite ablenken ließe. Es wäre aber auch um die Poesie schlimm bestellt, wenn sie es bei dem Spruche der Vorbedingung bewenden ließe. Die Verinnerlichung, die ihr obliegt, muß ein neues reines Selbst zur Wiedergeburt bringen vermöge des reinen Gefühls, welches nur ihr Werk ist, ihr reines eigenes, selbständiges Erzeugnis.

So läßt es sich verstehen, daß der Roman eine Mischform zu sein scheint, während er vielmehr seine Eigenart nicht herausbilden könnte, wenn er nicht mit den vorausgegangenen Formen der Poesie operieren dürfte. Er macht aber keineswegs einen Zusatz zur Lyrik, so wenig als zur Epik. Und er bedient sich auch nicht der dialektischen Kunstgriffe des Dramas; sondern die Abhängigkeit von den poetischen Vorformen ist nur eine scheinbare. Er ist nicht von ihnen selbst abhängig, sondern vielmehr nur von den sittlichen Problemen, welche auch dort die Vorbedingungen sind. Er ist das ästhetische Produkt komplizierter Kulturperioden; und die Komplikation ist allerdings bei ihm größer als selbst beim Drama. Aber der Zusammenhang mit den sittlichen Problemen ist, als sittliche Vorbedingung, für die primitivste poetische Form schon unerläßlich. So ergibt sich auch der Roman aus unseren methodischen Bestimmungen.

In allen diesen Grundformen hat sich nun die Poesie als die zweite innere Sprachform bewährt. Und da diese, als Gefühlssprache, der metrischen Elemente sich bedient, so ist zunächst ihr Zusammenhang mit der Musik in natürlicher Weise hergestellt. Worin diese selbständig wird, das ist durch die zweite Begriffssprache bedingt, welche in den Tonwerten begründet wird. Diese selbst sind zwar auch schon mit Gefühlsannexen begabt; aber die Grundlage, welche die Poesie auch für die Musik

bildet, vollzieht sich in den Zusammenhängen, die sich zwischen dem Epos und dem Oratorium, der Lyrik und dem Liede, und endlich zwischen dem Drama und der Oper bilden.

Es ist allerdings charakteristisch für den Begriff des Romans, daß zwischen ihm und der Musik keine Verbindung denkbar scheint. Hieran ist nicht so sehr die Prosaform des Romans schuld, als vielmehr seine Kompliziertheit mit den sittlichen Vorbedingungen.

Die Poesie ist aber auch das Sprachgefühl der bildenden Künste. Wiefern dies auch für die Baukunst zutrifft, dürfte sich an dieser Stelle nicht gut erörtern lassen. Dagegen wird es unmittelbar klar bei der Plastik und der Malerei; und diese Klarheit des Zusammenhanges bezieht sich auch auf die poetischen Grundformen, bei der Malerei sogar auch einschließlich des Romans.

Es dürfte nun nicht unwichtig sein, diese Zusammenhänge bei der Plastik und der Malerei mit den Grundformen der Poesie festzustellen, und nicht unmittelbar mit den sittlichen Problemen selbst.

Die poetische Verinnerlichung muß vorangegangen sein, wenn die der bildenden Künste zu einer neuen Stufe der Reinheit emporsteigen soll. Die sittlichen Vorbedingungen aller Künste müssen erst im Schmelztiegel der Poesie ihre Läuterung durchmachen. In diesem gesteigerten Sinne wird die Poesie zur zweiten innern Sprachform aller Künste.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

06. Juni 1977

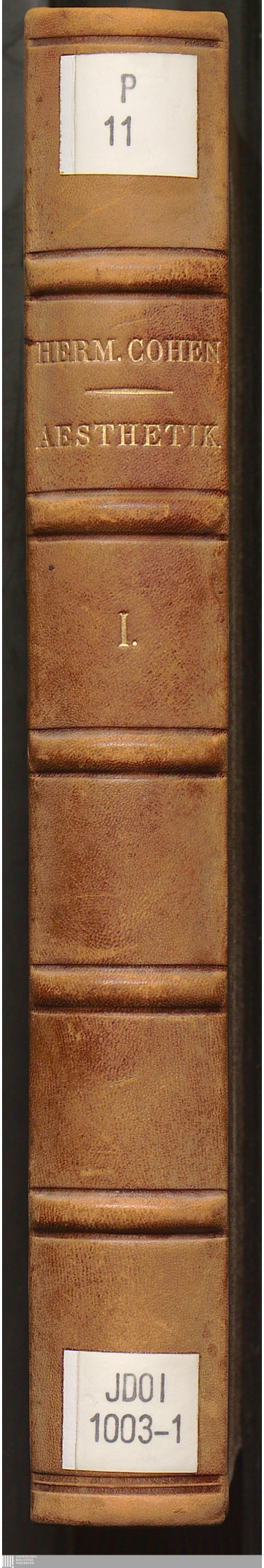
GHP 11JDOI1003-1

<20+>0451CC4ET9450413354

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

11JDOI1003-1

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN


P
11
HERM. COHEN
AESTHETIK
I.
JD01
1003-1