UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

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

Visual Library

Skizl
Nov 81

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

ZWEITER BAND



BERLIN
BRUNO CASSIRER
1912

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

11
JDOI
1003-2

GESAMTHOCHSCHULBIBLIOTHEK
3
PADERBORN

77/6506

Standort: P 11
Signatur: JDOI 1003 - 2
Akz.-Nr.:
Id.-Nr.: W853294

B1

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ZWEITER TEIL

DIE BESTÄTIGUNG DER SYSTEMATISCHEN ÄSTHETIK IN DEN ARTEN DER KÜNSTE UND AN IHRER GESCHICHTE

Erstes Kapitel.

DAS EPOS.

Seite

1. Der politische Charakter des Epos 3
Volkslied und Kunstdichtung — Die Völkerstämme und die Helden — Vergangenheit und Gegenwart

2. Die Einheit des Volkes und die Geschichte 6
Die Völkerwanderungen — Zeitgeschichte und Urgeschichte

3. Die Götter- und die Menschenwelt Homers 9
Die Götter und das Schicksal — Die Liebe und die Ehe — Die Humanität Homers — Die Einheit eines Volkes — Der Hexameter — Die Indifferenz des Göttlichen und des Menschlichen

4. Dichtung und Wahrheit 14
Die Offenbarung offenbar — Die unzweideutige Klarheit

5. Das Weib und die Schönheit 16
Der Ehrenpreis Symbol der Schönheit

6. Erzählung und Begebenheit 17
Unterschied von den mittelalterlichen Epen — Das Unpersönliche

7. Die moderne eposartige Dichtung 20
Das romantische Epos — Rittertum und Papsttum

Zweites Kapitel

DIE LYRIK.

1. Liebe und Leidenschaft 22
Gedankenlyrik — Die Dualität des Ich — Die Leidenschaft — Die Eigenart der deutschen Dichtung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

2. Die Sehnsucht 26
Die Liebe als Sehnsucht
3. Das Volkslied 27
Untreue und Selbstmord — Die Bezwingung des Weibes
4. Goethes und Schillers Lyrik 30
Die Tränen — Die Freude der Eros der Menschenliebe — Die ganze Welt
5. Minnesang und Marienlied 32
Die Zweideutigkeit der Mystik — Die niederen Stände
6. Die Liebe im Alten Testament 35
Die Liebe bei den Propheten — Die Sehnsucht in den Psalmen — Die Nähe Gottes — Das Hohe Lied
7. Die Liebe im Zeitalter der Reformation . . 39
Die Regeneration des deutschen Volksliedes — Die Naturstimmung bei Bach
8. Die Humanität in der Lyrik Goethes 41
Die Völkerstimmen im Liede — Die Sicherstellung der Humanität — Wir heißen's fromm sein — Musterhaft in Freud und Qual — Die Idealisierung der Geschlechtsliebe
9. Die Verinnerlichung des Naturstoffs des Leibes 45
Der Mythos im Symposion — Der Naturalismus der Romantik — Die Ironie
9. Die Abweisung von Wunder, Schicksal und Krankheit 49
Der Minnesang — Stilfehler der Romantik — Aristophanes über Euripides — Wiederfinden — Perseus und Andromeda — Die Urkraft der Reinheit — Der Zusammenhang der Künste
10. Das Erlebnis und das Bekenntnis. 55
Das Bekenntnis der Liebe — Die Selbständigkeit des lyrischen Ursprungs

Drittes Kapitel.

DAS DRAMA.

1. Die Relation mit dem Zuschauer 58
Die Dionysien — Gott und Chor — Der Schauspieler — Schauspieler und Zuschauer
2. Die Einheit der dramatischen Handlung . . 62
Die dramatische Handlung — Ein neues Individuum — Wechselwirkung als dramatische Gemeinschaft — Doppelheit von Tragödie und Komödie
3. Leben und Tod im Drama 67
Die Fabel des Dramas — Mitleid und Auferstehung — Der dramatische Brennpunkt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

4. Die Einheit des dramatischen Individuums 70
Die neue Form des Selbst — Das Sujet in der Komödie — Die Resonanz des Lachens

5. Die Tragödie Voraussetzung der Komödie 72
Eine Abbreviatur der sittlichen Kultur — Was ist uns Hekuba?

6. Die dramatische Theorie über Furcht und Mitleid 74
Die dramatische Offenbarung der Liebe

7. Die moralische Schaubühne 75
Das Mitleid mit dem Verbrecher — Die Steigerungen in Richard III

8. Das methodische Vorproblem des Individuums 77
Seelen- und Ahnenkultus

9. Das Individuum im Epos und im Drama . . 79
Halbgott und Individuum — Die Orestie — Hamlet

10. Die Orestie 82
Die Erinnyen — Athene und die neue Gerechtigkeit — Der Areopag — Die Fortsetzung der Orestie — Antigone

11. Das Hamletproblem. 86
Handlung und Leiden — Antike und moderne Tragödie — Die Wollust des Weibes — Die Welt ist aus den Fugen — Ophelia und Cymbeline — Die Erläuterung des Weltgerichts

12. Die Königsdramen 93
Der geschichtliche Zusammenhang

13. Der weltgeschichtliche Geist in Schillers und Goethes Dramatik 94
Die Weltgeschichte in Schillers Dramatik — Die neue Weltgeschichte im Faust — Das ewig Weibliche — Die Zukunft der freien Arbeit — Hier wird's Ereignis

14. Die Komödie des Aristophanes 98
Das Satyrspiel zur Orestie — Die Kulturschätze — Die Ausnahme bei Aristophanes — Die Verurteilung des Euripides — Die Aufrichtigkeit des dramatischen Charakters — Liebe der Wert des Lebens — Verspottung aller Kulturgüter — Der Plutos und Sokrates — Die Individuen der spätern Komödie — Die Menschen als Vögel

15. Die Komödie bei Shakespeare 108
Die bezähmte Widerspenstige — Die Episode — Das Gleichgewicht der beiden Momente — Falstaffs Tod — Der latente Humor — Das goldene Zeitalter — Kaliban und Prospero — Der Wendepunkt in den Weltaltern — Vorzug des Humors

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Viertes Kapitel.

DER ROMAN.

1. Die Eigenart des Romans 118
Don Quixote — Dulcinea von Toboso — Unterschied zwischen Roman und Lyrik — Die Liebesgeschichte

2. Stil und Problem der Wahlverwandtschaften 123
Die Liebe als Summe des Lebens — Liebe und Ehe — Das Glück der deutschen Dichtung — Die staatlichen Rechtsformen — Der Tugendweg der Ehe — Die Ewigkeit der Liebe

3. Die Komposition der Wahlverwandtschaften 129
„Natur- und Wahlverwandtschaften" — Das Triebwerk der Kausalität — Das Gewissen — Ottilie als Heilige — Die poetische Unsterblichkeit — Die Ehe als Schutzwehr

Fünftes Kapitel

DIE MUSIK.

1. Das Spezifische der Innenwelt in der Musik 135
Der Gegenstand der Musik — Die neue Aufgabe der Liebe

2. Die Bedingungen der Empfindung 138
Empfindung und Denken — Pythagoras — Berechnung der Intervalle

3. Die Zeit und der Rhythmus 141
Die Möglichkeit der Unterscheidung — Erzeugung des Voreinander — Antizipation der Zukunft — Der Rhythmus — Die Antizipation — Eratmung — Logische Begründung des Rhythmus — Die Zählzeiten

4. Metrum, Takt und Tempo 148
Der Geist der Komposition — Die Intensität

5. Das Problem der Intervalle 150
Das Tonsystem

6. Konsonanz und Harmonie 152
Die Verschmelzung — Die Tonart

7. Die Melodie 154
Die harmonische Bedeutsamkeit

8. Vokal- und Instrumentalmusik 155
Priorität von Gesang oder Sprache — Die vokale und die instrumentale Polyphonie — Der thematische Satz — Melodie und Genie

9. Das Oratorium 159
Händel und Bach — Die Reformation — Bachs Grundkraft der Melodie — Vergleich mit Beethoven — Die beiden Motive bei Händel — Humor bei Bach — Liebe und Natur bei Haydn — Beethovens Religiosität

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

10. Das Drama und die Möglichkeit eines Musikdramas 167
Drama und Oper — Tonbegriffsgefühlssprache und Wortbegriffsgefühlssprache — Das Musikdrama
11. Die Oper Glucks 169
Die Liebe bei Gluck — Glucks deutsche Reform der Oper — Die lyrische Oper — Orchester und Rezitativ — Fidelio und Alceste
12. Die Oper Mozarts
Mozart und Shakespeare — Mischung der beiden Motive — Möglichkeit komischer Musik — Der Humor Mozarts — Mozart und Shakespeare — Der Humor der Liebe — Das Erhabene der Liebe — Entrückung — Die Zauberflöte
13. Das Lied 184
Schubert
14. Die Instrumentalmusik 185
Die Selbständigkeit der Musik — Der Tanz — Die absolute Musik Beethovens — Steigerungen — Naturstimmung — Zurückgehen auf das Volkslied — Der rein musikalische Humor — Die kleinen Motive — Möglichkeit eines neuen Mozart

Sechstes Kapitel.

DIE BAUKUNST.

1. Der gemeinsame Ursprung der bildenden Künste 194
Ursprung der bildenden Künste
2. Raumkunst 195
Die Raum bildende Kunst
3. Die Allheit des Raumes 197
Allheit und Unendlichkeit — Der begrenzende Raum — Begrenztheit nicht Einzelheit — Der begrenzte Raum — Die Voraussetzung der Raumbegrenzung — Die Allheit im Innenraum — Die Ferne
4. Bewegung und Substanz 204
Bewegung nicht Körperempfindung — Lipps — Auflösung des Raumes — Ruhe und Beharrung — Der Kraftraum
5. Raum und Bewegung 209
Umschließen und anderweitig erfüllen?
6. Die sittliche Vorbedingung 210
Einfluß auf das Zeitalter — Die Umformung — Gemeinbesitz an den Überresten
7. Die bedingte Art der Originalität der Griechen 212
Stufentürme und Säulengalerien

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

8. Die sittlichen Vorbedingungen des reinen Baugefühls 214
Der Grabtempel

9. Der Sakral- und der Profanbau 215
Cella und Außenbau — Die Sphinxalleen

10. Die Säule als Einteilungsprinzip der griechischen Stile 216
Das Kapitäl

11. Allheit als Begrenzung 218
Der Giebel — Langbau und Rundtempel

12. Die Baukunst der Römer 219
Bogenstil und Gewölbebau

13. Die christliche Basilika. 221
Die christlichen Baumotive — Martyrion und Baptisterium — Die Schiffe

14. Der romanische Stil 224
Außenbau und Turm

15. Der gotische Stil 252
Die Nationalfrage des Baustils — Kollisionen mit Plastik und Malerei

16. Raum und Licht 226
Abdämpfung des Lichtes — Verwandlung ins Malerische — Wand und Gewand — Die Gewölbedecke — Assozziation der Bewegungsvorstellungen

17. Die Renaissance. 231
Der Geist der Antike — Renaissance und Barock — Der Genius und die Epigonen — Wölfflins Bestimmungen des Barock — Lebens- und Glücksgefühl — Humor in der Baukunst

18. Die Baukunst und die Menschenliebe. . . . 238
Arbeiterhäuser — Die Sklaven und die Pyramiden — Erbauung

Siebentes Kapitel

DIE PLASTIK.

1. Die Einheit von Leib und Seele in Musik und Poesie 241
Vormacht der Seele

2. Vorzug der Plastik für die Darstellung der Einheit in der Natur des Menschen 242
Die Menschengestalt

3. Vorbedingung der Naturerkenntnis 244
Die Naturform — Nachahmung kein methodischer Begriff

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

4. Naturobjekt und Kunstobjekt als Erscheinungen 245
Das logische und das ästhetische Problem — Der physiologische Ausgang

5. Hildebrands Problem der Form 247
Logik der Plastik — Die Sichtbarkeit der Form — Künstlerisches und normales Sehen — Die ästhetische Form — Fernbild und Nahbild — Mehransichtigkeit

6. Raum und Form 253
Daseinsform und Wirkungsform — Funktionswert des Raumes — Vorstellungen zweiter Ordnung — Die geistigen Motive — Einseitigkeit der Form — Ästhetik der Gelehrten?

7. Der Monotheismus gegen die Plastik 259
Wirkungen des Bildverbots — Befreiung vom Polytheismus

8. Die griechische Plastik in ihrem Verhältnis zur Religion und Philosophie 262
Die Einheit bei Gott — Zusammenhang der griechischen Kulturkräfte — Homer und Phidias — Doppelverhältnis von Gott und Mensch

9. Die Grenzen der Künste 265
Das Stoffgebiet der Plastik

10. Das Verhältnis der Plastik zur Einheit der menschlichen Natur 266
Einheit und Mannigfaltigkeit

11. Verhältnis der Plastik zur Architektur . . 267
Ablösung vom Kultbilde

12. Die doppelte Idealisierung 268
Wem wollt ihr Gott vergleichen? — Prometheus — Das Zeus-Problem

13. Der göttliche Mann und das göttliche Weib 271
Gott, Mensch und Natur — Die Hoheit des Weibes — Zeus' Brüder und Kinder

14. Die Korrelation zwischen Mensch und Tier 274
Die Meergottheiten

15. Das Grenzbild Apollons und des Dionysos 276
Das delphische Orakel — Die Apollonbilder

16. Aphrodite und ihr Gefolge 278
Eros — Phidias und Praxiteles als Momentbildner — Das Lächeln — Schönheit und Liebe

17. Athena die Göttin des Geistes. 281

18. Die Giebel des Parthenon 282
Die Einheit des griechischen Geistes — Die Liegestellung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

18. Der Amazonen-Kampf 284
Die Liebe Grundkraft des Weibes — Die Wunde und der Sieg
19. Die Niobegruppe. 285
20. Der Tod und die reifende Kultur 286
Die Gesittung des Lebens
21. Die Porträtstatue 287
Das Problem der Bewegung
22. Die Bildkunst der Römer 288
Die Porträtbüste
23. Die Katakombenkunst und die christliche Plastik 289
Hermes und der gute Hirte — Das Unplastische des christlichen Ideals — Frauengestalten an den Fassaden
24. Die Renaissanceplastik 291
Christus als Lehrer
25. Michelangelo 293
Michelangelo als Politiker — Die Auftraggeber und die Freiheit
26. Die Medicäergräber 295
Die Sehnsucht des Vaterlands — Die Nacht als Beatrice — Aurora als Zukunft
27. Die mythologischen Bildwerke 298
28. Biblische Bildwerke 298
Das alte Testament — Der David — Die Pietà in St. Peter — Moses als Sonnengott und Gesetzgeber — Der Mensch des modernen Ideals — Der Sklave
29. Die Vorwürfe gegen Michelangelo 304
Urheber des Barock — Die Mehrdeutigkeit der Allegorie — Anatomische und physiologische Richtigkeit — Durchdringung der beiden Vorbedingungen — Schwierigkeit und Reinheit

Achtes Kapitel

DIE MALEREI.

1. Unterschied zwischen Malerei und Plastik 309
Die Bedeutung der Natur — Die Natur als neues Problem — Die Landschaft
2. Die Farbe 312
Die primären und die sekundären Qualitäten — Die Farbe als Reiz — Eulers Hypothese des Aethers — Farbe in der Objekterzeugung — Farbenflächen und Farbenflecke — Kein Widerspruch zwischen Linie und Farbe
3. Die Farbenwerte 318
Spiegelung und Scheinbilder — Farbenwert und Raum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

4. Die Komposition 320
Farbe Selbstzweck?
5. Das sittliche Moment 322
v. Tschudi über Manet — Allheit in der neueren Malerei — Die echte Metaphysik
6. Hildebrands Nachtrag 325
Die Farbe als Sprache — Die atmosphärische Sprache — Die Landschaft und der Mensch
7. Die Mosaikmalerei 328
Der Doppelsinn im christlichen Mythos
8. Giottos Kunstverhältnis zur Erneuerung der Malerei 329
Verwerfung des Armutgelübdes — Das Menschliche im Dogma Das Christusbild — Die Größe der Gestalten — Uebernahme der Aufgabe der Religion? — Die Allegorien der Ordensgelübde — Die Freundschaft mit Dante
9. Die Einheitlichkeit in der Universalität Lionardos 335
Der Umfang der Produktivität — Gesteigerter Sinn der Einheitlichkeit — Die Historienbilder
10. Das Problem des Porträts. 339
Das Porträt als der Mensch der Malerei — Das Individuum — Aufhebung der Antinomie von Gott und Mensch — Christus und Maria als Porträt — Anna, Johannes und Bacchus
11. Das Problem des Lächelns 344
Die Freundlichkeit — Die Dauer des Momentanen — Das Mysterium der Gütigkeit — Das Problem der Mona Lisa
12. Raffaels Eigenart 347
Der Dualismus der Renaissance — Lehren und Lernen
13. Vom Madonnenproblem zum Problem des Häßlichen 350
Die Augen des Christkindes — Das Problem des Bösen — Die Wahrhaftigkeit — Schlecht und Häßlich — Charakteristisch und geistig — Doppelsinn der Leidenschaft — Häßlich und liebenswert
14. Michelangelo in der Sixtina 356
Porträtbild des Menschengeschlechts — Das Weltbürgertum des Prophetismus — Ausgießung des Geistes über alles Fleisch — Die Zukunft des Völkerfriedens — Schöpfung und Schicksal des Menschen — Familienbilder der Armut — Justi über die Propheten — Die Sklaven
15. Die Originalität Dürers für den deutschen Menschen der Malerei 364
Der Künstler der Reformation — Der deutsche Nationaltypus — Das Genie und die historischen Tendenzen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

16. Die religiösen Schwierigkeiten für die neue deutsche Malerei 368
Die neue Religiosität — Das Marienbild
17. Die deutschen Märchenstoffe und das Problem des Charakters 370
Die deutsche Mystik — Die Selbstbildnisse
18. Sinnlichkeit und Häßlichkeit 371
Die nackte Häßlichkeit — Das Kriterium des Liebenswerten
19. Holbeins soziale Eigenart 373
Die Totentänze
20. Holbeins Porträtkunst 375
Die Basler Bilder — Die englischen Bilder
21. Das Licht-Problem Rembrandts 377
Steigerung des deutschen Idealismus — Rembrandt und Huyghens — Das Licht als selbständiges Formprinzip
22. Rembrandts religiöser Standpunkt 380
Der Pietismus der Mennoniten — Die jüdischen Typen — Die Erhabenheit der Lichtführung
23. Der Humor am Häßlichen 382
Ideal und Norm — Die Bilder absoluter Schönheit — Sokrates als Marsyas — Das echte Mitleid — Der Triumph des Häßlichen
24. Die Behandlung des Sexuellen 388
Das Problem der Nacktheit — Nackte alte Frauen — Das Musterbild im Louvre
25. Rembrandts Landschaft und sein Leben 391
Die Nachtwache — Die Lichtfernen
26. Was Velasquez für die systematische Ästhetik lehrt 392
Die Einheit des Blicks — Der Hofmaler — Die sozialen Volkstypen — Die Zwerge — Die Hofnarren — Justi über die Teppichwirkerinnen
27. Das Problem der Landschaft in der modernen Malerei 399
Die Natur als eigenes Problem der Malerei — Die Isolierung der Landschaft — Die Gefahren des Pantheismus — Der Mensch die Allheit — Die Selbstspiegelung — Die alltäglichen Naturerscheinungen — Luft und Licht als eigene Objekte — Der Weckruf der Natur
28. Die Mission Frankreichs 406
Die soziale Revolution
29. Millets Urheberschaft und Mission 407
Der Bauer — Die Arbeit und die Kultur — Die Körperkraft der Arbeit — Die Konzentration auf die Arbeitspflicht — Leibl — Israels und Liebermann — Die weltbürgerliche Humanität — Das Menschenrecht des Arbeiters

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rückblick und Vorblick 415

Das reine Gefühl — Die einheitliche Grundlegung des Schönen — Die Grundlegung als Vermittlung — Die Erfüllung der Aufgabe — Das reine Selbstgefühl als labiles Gleichgewicht — Abgrenzung gegen die Religion — Der Stoff der sittlichen Vorbedingung — Die Einteilung der Künste — Die Einteilung der bildenden Künste — Das Problem der Einheit des Bewußtseins — Das Problem der Psychologie — Die Abstraktionen der Psychologie — Das Bewußtsein der Kultur — Kants allgemeines Gefühl der Menschheit — Die Auflösung des Rätsels — Der höhere Begriff der Entwicklung — Die Psychologie als Enzyklopädie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zweiter Teil

Die Bestätigung der systematischen Ästhetik in den Arten der Künste und an ihrer Geschichte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erstes Kapitel.

Das Epos.

1. Der politische Charakter des Epos.

Für das Problem der Ästhetik dürfte keine Wandlung der literarischen Grundbegriffe so instruktiv sein, wie diejenige es ist, welche an dem literarischen Charakter des Epos seit mehr als einem Jahrhundert sich vollzogen hat. Man sieht, daß die Ästhetik an die Literaturgeschichte, wie an die Kunstgeschichte überhaupt, in dem Stoffe ihrer Probleme zwar gebunden ist, daß sie aber den Inhalt der Probleme nicht schlechterdings daher entnehmen kann. Denn innerhalb der Literaturgeschichte herrscht keine Sicherheit über den literarischen Charakter des Epos.

Seit Friedrich August Wolf schien es eine Absurdität, das Epos als eine Kunstform anzusehen; die Annahme eines persönlichen Autors erschien spottwürdig. Und eine Psychologie, welche, dem Problem nicht auf den Grund gehend, in der Sprache der Tendenz stecken blieb, hat eine unreife Klassifikation herbeigeführt. So sind im Beginne der Romantik und als sachlicher Beginn derselben der Volksgeist und die Volkspoesie als eine Kategorie entstanden, welche überall die Urgeschichte des Volkes, in der Poesie, wie in allen geschichtlichen Urformen, insbesondere daher auch im Rechte begründen und rechtfertigen sollte.

Ein Volk kann zwar immer nur, als Volksgeist, insofern Volkspoesie hervorbringen, als einzelne Individuen in ihm dichten. Darüber hat niemals ein Zweifel bestanden. Da aber die Probleme an den Dingen, wie an den Ereignissen, an der Natur, wie an der Gesellschaft in frühen Zeiten allen gemeinsam, allen mehr oder minder gleichartig und gleich

angelegen sind, so schließen sich diese Individuen leichter zu einer Mehrheit und sogar zu einer Einheit von Mitdichtern zusammen. Wir können eine solche Verbindung heute noch in der Spinnstube oder in manchen Gegenden Deutschlands beim Federrupfen erleben. Trotz der fortgesetzten Abänderungen, welche in diesen Erzählungen der Urstoff der Geschichte erfährt, erhält sie sich doch in ihrer objektiven Einheit.

Wie aber diese Einheit, wie immer elementar und primitiv, sich einmal zu bilden, sich festzulegen begonnen hat, so beginnt der Übergang der Volksdichtung in Kunstdichtung. Die ursprünglichen Volkskreise beteiligen sich entweder nicht mehr selbständig an seiner Bearbeitung und Variierung, weil er eben schon angefangen hat, eine festere Gestalt zu gewinnen, oder ihr Interesse hat sich einem andern Sagenstoffe zugewendet. So muß an die Stelle der Volkskreise ein Redaktor treten. Dieser macht sonach keinen eigentlichen Unterschied zwischen der Volksdichtung und der Kunstdichtung. Die letztere ist gar nicht in jedem Sinne ein Anderes als die erstere. Und der Redaktor ist gar nicht der Mann, der dieses Andere hervorzubringen vermöchte. Die Änderung, die sein Werk ist, besteht in der Einheit, die er auch nicht schafft, die schon sich zu bilden begonnen hatte, die er nur planmäßig durchführt.

So dürfte sich das Epos als Volkspoesie behaupten, und ihr Charakter als Kunstpoesie auf die redaktionelle Einheit der Liedersammlung sich beschränken lassen. Beide Momente fordert die Verinnerlichung: das schaffende Volk und die Einheit, welche ebenso sehr durch die Aufgabe der Verinnerlichung bedingt ist, und die der Redaktor allein herzustellen vermag.

So verengt sich auch der Unterschied zwischen Epos und Volkslied. Das Epos kann eine Sammlung von Volksliedern bleiben; nur muß die Sammlung den Charakter der Einheit erlangen. Diese ist nicht etwa eine mechanische Äußerlichkeit. Solchen Irrtum schließt die Verinnerlichung aus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Epos und Volkslied unterscheiden sich auch durch ihren Umfang und ihre Größe. Dieser Unterschied ist nicht äußerlich. Denn wenn der Atem der poetischen Kraft an Ausdauer zunimmt, so muß auch die Verinnerlichung einen höhern Grad der Anspannung fordern. Und wie die Intensität in der Verinnerlichung wächst, demgemäß breitet sich auch der Umfang des Sagenstoffs über das ursprüngliche Gebiet hinaus, aus dem und aus dessen Interessen er erwachsen ist. Auch in dieser Rücksicht auf die Größe des Gedichts und auf den Umfang seiner Stoffbeziehungen kompliziert sich das Verhältnis zwischen dem ursprünglichen Quellengebiete des Epos und der redaktionellen Einheit, die es später empfängt.

Denkt man vorwiegend an die spätere Redaktion und an die Einschiebungen, welche dabei jeweilige Fürstengeschlechter beeinflußt und durchgesetzt haben, so wird dadurch der ursprüngliche Umkreis des Sagenstoffes verengt, und er scheint in Lieder zu zerfallen; in Lieder, welche einen einzelnen Helden betreffen und von ihm ausgehen. Dieser Schein ist jedoch eine Illusion. Es sind vielmehr Volksstämme und Völkerstämme, welche die agierenden Personen bilden. Nur später und als Reflex der dynastischen Interessen im Zeitalter und unter dem Einfluß der Redaktion ziehen sich die Stämme in Vertreter derselben, in einzelne Helden zusammen. Nicht die einzelnen Kämpfe dieser Helden bilden den ursprünglichen Stoff, sondern sie sind die Vereinheitlichungen der großen Völkerkämpfe, welche den ursprünglichen Umfang bilden. In diesen Vereinheitlichungen ist schon der Prozeß der Verinnerlichung zu erkennen, der Anfang der redaktionellen Einheit.

Es ist daher nicht zufällig und nicht nebensächlich, daß Kämpfe ganzer Völkerschaften den Hintergrund, den eigentlichen Gegenstand der Epen bilden. Sie sind das Eigentümliche im Sujet des Epos. Daher kann kein moderner Dichter ein Epos sich zum Vorwurf setzen. Er müßte sich zuvor eine Nebelwelt schaffen können, aus der er sodann als einen Kosmos das Epos hervorzuzaubern hätte. Diese Nebelwelt kann jedoch nur als die mit dem Mythos noch

verwachsene Sagenwelt gedacht, und als solche Voraussetzung des Epos sein.

Die Verinnerlichung erweist sich wiederum als Aneignung, nämlich als die eines Volkstypus, der historische Gestalt anzunehmen den Anlauf macht. Ihn gilt es zu erfassen, mit den Bestrebungen der Gegenwart zu verschmelzen, d. i. ihn durch Verinnerlichung zu apperzipieren. Dabei können Entlehnungen von anderen Stämmen und Völkern stattfinden, und so auch Mischungen nicht ursprünglich gleichartiger Elemente unvermeidlich werden. Dennoch ist ist es schon ein großes Unternehmen, die eigene Gegenwart eines Volkes, wie es in seinen Stämmen sich entwickelt, im Spiegel der Vergangenheit zu beleuchten.

Diese ästhetische Tat fällt daher auch zusammen mit dem Vollzug der Stämme zur Einheit eines Volkes. Das Volk ist immer die Fiktion zur Einheit von Stämmen. Und jene Spiegelung bringt diese Einheit zur Entdeckung. So ist die ästhetische Bedeutung des Epos zugleich ein Moment in der politischen Geschichte der Völker, und dadurch überhaupt ein großes Moment in der geistigen Entwicklung des Menschengeschlechts. Die systematische Bedeutung einer ästhetischen Revolution zeigt sich mithin schon an der Urform des Epos.

2. Die Einheit des Volkes und die Geschichte.

Auch die Geschichte entsteht mit dem Mythos. Vor dem griechischen Epos konnte es keine Geschichte geben. Diese ist eine Form der Wissenschaft, welche nicht allein einen gewissen Zusammenhang der Wissenschaften zur Voraussetzung hat, sondern auch die erste entscheidende Kunstbildung der Dichtung ist. Das Epos scheint eine erste Entwicklungsform der Geschichte zu sein. Man muß den Ausdruck der Entwicklung aber genau nehmen. Das Epos ist eine Entwicklungsstufe in der Aufklärung des Horizontes der Kultur zur Klarheit der Geschichte. Und diese Bedeutung des Epos beeinträchtigt keineswegs seinen ästhetischen Charakter,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der immer auf der systematischen Einheit des Bewußtseins beruhen muß.

Die Geschichte entsteht nicht als eine Stammesgeschichte, sondern immer nur als eine Volksgeschichte, als die Geschichte von Stämmen, welche über die eigenen Kämpfe unter einander, über die eigenen Unterschiede von einander zu einer Einheit emporstreben. Diese Einheit der Stämme bildet der Zielbegriff des Volkes, der auch erst unter dem höhern Zielbegriffe des Staates auftauchen kann. Dieser geschichtlichen, dieser politischen Bedeutung entspricht der ästhetische Charakter des Epos, als eines Nationalepos. Diesen Charakter prägt dem Epos aber erst die Einheit, die Verinnerlichung zur Einheit auf.

Die Quellen liegen in der Nebelwelt der Völkerwanderungen. Diese Vorzeit, die Urzeit von Völkerstämmen in ihren urzeitlichen Ansiedlungen, Schiebungen, Eroberungen, in denen und aus denen heraus sie auf eine nationale Einheit hinstreben, wird nunmehr die eigentliche Fabel; der Hintergrund wird zum Vordergrund. Dabei prägt sich die Verwandlung der geschichtlichen Aufgabe in die ästhetische aus. Die Verinnerlichnng der Einheit eines Volkes am Stoffe der Stämme könnte als eine geschichtliche Aufgabe erscheinen, und die Urzeit der Stämme ändert nicht viel dabei.

Nun aber werden die Kämpfe der Stämme verdichtet in Kämpfen einzelner Helden, als der Vertreter dieser Stämme. Damit wächst das Problem der Verinnerlichung; die Aufgabe wird komplizierter, die Einheit dringlicher und prägnanter, da es sich jetzt um die Einheit von Personen dreht. Jetzt wird die Korrelation zwischen dem Objekt des Stoffs und dem Selbst des reinen Gefühls offenbar. Jetzt zerstreut sich der Schein, als ob es sich um die Bildung der Geschichte handelte; jetzt entsteht Poesie. Dem Selbst des Schaffenden tritt nunmehr auch im Objekt der Sage ein Individuum entgegen. An diesem Sujet können nunmehr zunächst auch alle die Vorbedingungen der Kunst in Kraft treten, weit besser und genauer als an jener Nebelwelt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Indessen bleibt diese der Hintergrund, der überall hindurch leuchtet. Der Vordergrund würde wahrlich sonst auch trotz aller seiner bunten Mannigfaltigkeit einförmig werden; die fortgesetzte Wiederholung der einzelnen Heldenkämpfe müßte trotz aller Individualisierung der einzelnen Helden unfehlbar langweilig werden, trotz aller Fülle und Pracht in der Ausgestaltung dieser Begebenheiten und dieser Schicksale. So aber verschlingt sich die plastische Darstellung dieser Heldensagen mit den Niederschlägen uralter Stammessagen von ihren Wanderungen und Ansiedlungen, und die Helden erscheinen sonach im Nimbus von S t a m m v ä t e r n. Sie sind daher die Einheiten dieser ästhetischen Verinnerlichung. Sie entsprechen retrospektiv der perspektivischen Einheit des Volks.

Diese Einheit der Verinnerlichung ist wichtiger als die des Redaktors gegenüber dem dichtenden Volke. Durch dieses Verhältnis würde ohnehin das Epos noch nicht vom Volksliede unterscheidbar werden. Dagegen bildet die Korrelation zwischen der Einheit des Helden und dem Untergrund der Stämme mit dem Hintergrund ihrer Urzeit ein gewaltiges Problem der Verinnerlichung und der Einheit.

Und der Höhe dieser Einheit und der Machtfülle ihres latenten Inhalts entspricht die Größe, welche nunmehr der Stoff annimmt. Der Schauplatz ist auch zu einer komplizierten Einheit geworden: die Zeitgeschichte hat sich auf die U r g e s c h i c h t e abgetragen und ist mit ihr zusammengewachsen. So nimmt dieser Schauplatz das Ansehen einer Objektivität an, die der der Natur vergleichbar wird. Als eine solche Natur türmt sich jetzt das Problem der Kultur auf für alle Lebenswerte der politischen Gegenwart, die als Grundwerte der nationalen Urzeit erscheinen. Die Machthaber der Gegenwart werden idealisiert in ihrem Ursprung, und in ihrer Geschichte wird ihre Politik verklärt. So wird das nationale Leben der Gegenwart verinnerlicht; die Verinnerlichung ist nicht allein die Apperzeption einer geschichtlichen Vorzeit, sondern ebensosehr die Entwicklung und Gestaltung der obschwebenden Gegenwart. Alle geistigen Kämpfe werden in dieses Werk der Verinner-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lichung hineingezogen, insbesondere auch die religiösen. Dabei aber gerade erhebt sich das Epos zu einer ästhetischen Selbständigkeit und Eigenart.

3. Die Götter- und die Menschenwelt Homers.

Bei der Götterwelt Homers kann doch wohl ernstlich die Frage entstehen, wie diese jemals als Religion gedacht werden konnte. Diese Mißgunst und Eifersucht der Götter mit ihren Göttinnen untereinander und um die Völker, wie demzufolge um die Vertreter derselben, die einzelnen Helden, diese Fortsetzung der Theogonie sollte als eine Theodizee der Menschengeschichte gelten können? Und alle Religion kann doch, wie immer primitiv und unreif, nur eine Theodizee des menschlichen Daseins zu bedeuten haben. Man sage nicht, wegen dieser sittlichen Schwäche der Homerischen Götter erhebe sich eben nach dem Epos das Drama, und gegen jenen Zeus der Prometheus. Denn wie hätte das Drama, das doch innerlichst aus dem Epos erwachsen ist, aus ihm sich entwickeln können, wenn dem Epos alle Keime der Kritik über diese Götterwelt gefehlt hätten.

Der ganze Homer ist durchtränkt von Humor. Nicht allein bei der Fesselung des Ares an die Aphrodite verrät er sich, sondern nicht minder auch im Schwanken des Zeus über den Sieg der kämpfenden Völker und ihrer Protagonisten.

Dem Humor tritt freilich das Erhabene kräftig zur Seite. Daher waltet das Schicksal über diesem ganzen Hofstaat des Zeus und über ihm selber. Das ganze Götterlos könnte demnach kläglich scheinen, und ihre Erhabenheit würde dann in Sentimentalität rührselig sich auflösen, und die Naivität des Epos würde zu einer Illusion, zu einem hergebrachten Stichwort. Der Humor durchdringt jene Erhabenheit des Schicksals und diese Erniedrigung der sogenannten Götter. Der Humor bildet das Übergewicht in der Schönheit des Epos. Das zeigt sich schon bei Homer.

Worin bewährt sich die positive Kraft im Humor des Epos, so daß die sittliche Vorbedingung an dem religiösen

Götterstoff nicht zerschellt und dieser nicht lächerlich wird? Die Antwort darauf ist jedem gebildeten Menschen in den Grundelementen seiner Bildung lebendig und gegenwärtig. Die Schönheit dieser Götter und dieser Göttersöhne leistet aller Skepsis spottenden Widerstand. Diese Schönheit umstrahlt ihre Kraft und verklärt alle ihre Mängel und ihre Schwächen. Aber diese Schönheit ist kein objektives Wesen ihrer selbst; sie ist ja nur der Relationsbegriff, den ihre Stoffe zum reinen Gefühle bilden, mithin zum Selbst des ästhetischen Individuums.

Dieser Sachverhalt bildet jedoch keineswegs einen Widerspruch zur objektiven Schönheit dieser Götter; er steigert vielmehr nur noch diese Objektivität, indem er den ganzen Umfang der methodischen Vorbedingungen der Schönheit hinzubringt. Diesen Vorbedingungen gemäß darf die Kraft nicht nur eine körperliche Riesenkraft sein, sondern die Tapferkeit muß zugleich als eine sittliche Tugend offenbar werden. Nur so kann Menschenliebe für diese Helden erweckt werden, welche sich auch auf diese menschlichen Götter erstreckt, die alle in die Natur des Menschen hereingezogen werden.

Die Liebe ist der Eros, mithin in ihrem Grunde, wenngleich nur in diesem, Geschlechtsliebe. So wird diese auch ein Grundmotiv in der Fabel des Epos. Das alte Relief ist hierfür charakteristisch, welches Paris vor der Helena darstellt. Aphrodite sitzt neben der Helena, aber über ihr sitzt die Peitho. Der Humor spielt seine Rolle dabei mit, aber die Liebe ist der ernsthafte Handel, von dem alles ausgeht.

Und es ist diese Liebe, welche den ersten Anlaß zum ganzen Epos bildet, die Kulturform der Liebe, die Ehe; nicht, wie in der Episode, welche der Zorn des Achilleus bildet, die Hetärenform der Liebe. Der erste Beweggrund des Völkerkrieges ist die Entführung der königlichen Ehefrau, wie der Weiberraub überhaupt ein mythisches Motiv bildet. Jetzt ist es die einzelne Ehefrau, die durch einen individuellen Verführer, wie immer freilich bei providentiellen Ereignissen, auf göttliche Anstiftung, einem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fürstlichen Ehemanne geraubt wird. Alle anderen Fragen treten gegen dieses Hauptmotiv zurück, werden Episoden, oder Bausteine für die Konstruktion des Epos. In allen diesen die Füllung des Kunstwerks bildenden Momenten werden durchgängig sittliche Tugenden ebenso sehr, wie körperliche Kraftleistungen, geschildert, und auf Grund dieser beiden Momente in der Natur dieser Menschen wird die Liebe in ihnen und zu ihnen erweckt, und in solcher Liebe der Urgrund ihrer Schönheit angelegt.

Diese Liebe ist der echte Eros; sie borniert sich nicht als Geschlechtsliebe. Sie bewährt sich als Liebe zu dem Freunde, zu dem Gastfreunde, zu den Eltern, zu den Söhnen und den Töchtern, zu den Stammesgenossen, endlich sogar auch zu dem besiegten Feinde, nachdem das Gebot der Rache sein Recht empfangen hat. Die Götter selbst treten unter den Schatten dieser universellen Liebe. An sich freilich bilden sie nur eine Partei und können daher nicht die sittliche Macht vertreten, aber der Humor der Menschenliebe erbarmt sich auch der traditionellen Schranken ihres Götterdaseins, und läßt sie an den Segnungen der Humanität teilnehmen.

Das ist das Humane im unvergleichlichen griechischen Epos, daß es die Freiheit bringt über die konventionelle Superstition, die allen Völkern gemeinsam ist, sie alle fesselt, sofern sie nicht zur ästhetischen Kraft heranreifen. Das griechische Epos in seiner heitern Feierlichkeit überwindet diese allgemeine Superstition des Menschengeistes. Und dabei hat doch wahrlich die Religion keine Einbuße erlitten. Der Hades gähnt gleichsam hinein in diese große, buntbewegte Welt, der Hades mit seinen Schatten, wie eine andere Verkörperung jener gesuchten Urzeit des eigenen Volkes; der Hades, als die Endheimat aller Menschen, wie der Olymp, als die Heimat der seligen Götter.

Und so ist auch das letzte entscheidende Forum dieser Welt der Wettkampf der Helden, der seinen feierlichen Abschluß findet im Leichenspiel um die Leiche des gefallenen Helden. Das ist das Ende, das ist das Ziel des Agon.

Man hat ja längst die Ansicht von dem ewig heitern Himmel über der griechischen Welt aufgegeben. In dieser

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

epischen Welt strahlt keineswegs immer sonnige Heiterkeit und sorglose Fröhlichkeit, sondern tiefe Wehmut und schmerzliche Klage ist über alle diese Herrlichkeit ausgebreitet. Ist doch dem Heldenjüngling von Anfang an sein Ende vorausbestimmt. So muß es natürlich und ungekünstelt von statten gehen, daß der Humor vom Erhabenen durchsetzt wird. Wie die Geschlechter der Blätter, so die der Menschen. Hier meint man schon die Gefahr zu erblicken, daß die Kunst in die Religion, in die orphische Erneuerung derselben übergehen könnte; so nahe scheint hier der Übergang in die Psalmdichtung bevorzustehen.

Indessen bleibt es hier nur bei dem leisen Anklang; der Religion wird kein eigener Spielraum eingeräumt. Der Hades bleibt eine Welt für sich, wie der Olymp dies ist. Die Oberwelt aber ist die Welt der Helden und ihrer Völker, die Welt der Stämme, die zum Staate einer Volkseinheit ausreifen will, die zu einer solchen von der Poesie umgeschaffen werden soll. Diese Urkraft der Verinnerlichung, der Einheitbildung in jenem korrelativen Sinne des Helden und des Selbst, begründet die Eigenart der Poesie. Die Hand der Wahrheit hat sich noch nicht aufgetan, so kann auch die Sonnenklarheit erst anbrechen. Wir stehen beim Epos im Beginne der Poesie, und dieser Beginn ist der der Verinnerlichung der primitiven Kulturwelt.

Es ist in systematischer Hinsicht bedeutsam, daß die Poesie mit dem Epos ihre Geschichte beginnt, mithin mit dem Problem einer Einheit, zu der die Menschen in ihrer natürlichen Gliederung zusammenstreben. Es ist noch nicht ausdrücklich die Kultureinheit des Staates, aber es ist die Einheit eines Volkes, des eigenen Volkes, die aus der Urwelt des Mythos herauftaucht, an welcher die Orientierung vollzogen wird. Denn die Vereinigung der Menschen und der Stämme ist das Urproblem der Kultur, und es bleibt ihr höchstes. So ist die Poesie in ihrem Ursprung eine Grundmacht der Kultur, und sie tritt sogleich mit dem vollen Ernste der Kultur in die Schranken; sie ist nicht Luxus, noch Instinkt, sondern Sorge und Arbeit für die Bestimmung der Menschen und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ihres sittlichen Horizontes unter der Einheit eines Volkes. Für diese Verinnerlichung wird die Sagenwelt des Mythos benutzt und bearbeitet, um auf die eigenen Ursprünge das Ziel dieser Einheit zu projizieren.

Diese Kulturaufgabe des Epos bestätigt die systematische Bedeutung der Kunst. Zuerst kommt die Bestimmung des eigenen Volkes, wenn auch noch nicht bewußterweise, dennoch bei der Weite des Horizontes, der über Barbaren zugleich sich öffnet, symbolisch zugleich die Bestimmung des Menschengeschlechts, der Geschlechter der Menschen. So geht Homer dem Hesiod voraus, gleichsam die Anthropogonie der Theogonie. Der Ursprung der Menschen gibt erst die Weisung auf den Ursprung der Götter.

Und mit den Göttern ist das Problem der Natur gegeben, ihre Entstehung aus dem Chaos. Ein Urstand wird für die Natur schon im theogonischen Mythos festgelegt. Die Natur wird von vornherein in der Grundveste ihrer Beharrung gedacht, in ihrer unwandelbaren Größe und Einfalt. Diese Ansicht von der Göttermacht der Natur waltet im Epos.

Und da das Epos im Gleichnis die Verinnerlichung vollzieht, so entspricht diesem Mittel der Verinnerlichung auch das epische Metrum, der Hexameter, mit seiner gleichmäßigen Schwerfälligkeit, die grandiose Einförmigkeit nachbildend. Auch der Darstellung der Begebenheiten entspricht der Hexameter, insofern der Stoff dasselbe Einerlei darbietet von Kämpfen, die kein Ende nehmen, von Niedersäbeln und Kopfabhauen, unterbrochen nur von klugen, listigen und leidenschaftlichen Reden der Menschen und der Götter.

Auch dem Inhalt der Gedanken, die in allen diesen Reden und Handlungen zum Ausdruck kommen, entspricht dieses Metrum in seiner gleichförmigen Rhythmik. Der Inhalt aller dieser Gedanken bleibt herüber und hinüber derselbe; die Begriffsworte in diesen Satzgefügen sind daher immer mit denselben Gefühlsannexen behaftet, sie haben an sich daher schon denselben Rhythmus, und so wird der

Hexameter zum Mitschöpfer des Epos. Wenn anders die Verinnerlichung durch die Mitwirkung der Gefühlsannexe, und durch deren periodische Gliederung, mithin durch das Metrum bedingt ist, so erzeugt der Hexameter an seinem Teile die epische Aufgabe der Verinnerlichung.

Auch darin erweist sich das Epos als Ursprung der Poesie, daß alle Elemente der Poesie in ihm latent sind, das Drama im Dialog, der schon ganz die Schärfe der Gerichtsreden hat, welche das Drama verwendet, und die Lyrik in den Monologen, aber auch sonst als mehr oder weniger bestimmt ausgesprochene Motive, die das ganze Epos beherrschen. Und sehen wir auf die Momente des Schönen, so fehlt es weder am Erhabenen, noch am Humor.

Und welches Glück für die europäische Poesie, daß sie ihren Ursprung in Homer hat, in seiner Klarheit und Geradheit, in seiner Freiheit von beginnenden Komplikationen der Kulturrichtungen, in seiner menschlichen Souveränität über alle Zweideutigkeiten, die den Menschen aus ihrem Verhältnis zu den Göttern entstehen. Daher ist das Material dieser Stoffe bisweilen roh, immer aber rein, daher der ästhetischen Reinheit fähig. Diese Reinheit der ästhetischen Anlage und Würdigkeit ist die Grundlage der hellenischen Humanität. Das ist ja durchgängig der große Sinn des griechischen Geistes: „Alles ist göttlich und menschlich alles" (πάντα θεῖα καὶ ἀνθρώπινα πάντα). Es besteht keine qualitative Differenz zwischen Gott und Mensch. Der Mensch ist Mensch auch nur dadurch, daß er zugleich göttlich ist. Und ebenso sind die Götter nur insoweit Götter, als sie zugleich Menschen sind. Diese Indifferenz von Gott und Mensch gibt der griechischen Humanität ihre absolute Freiheit. In dieser Freiheit liegt der tiefste Grund für die systematische Selbständigkeit der griechischen Kunst überhaupt.

4. Dichtung und Wahrheit.

Homer hat sie erfunden, als Dichtung und Wahrheit zugleich begründet. Wer die Wahr-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heit sucht und fordert, ohne sie halb als Dichtung zu suchen, ohne sich darüber klar zu sein, daß sie nur halb als Dichtung gefordert werden kann, der ist nicht Hellene. Was heißt das: halb als Dichtung die Welt des Geistes suchen? Nur halb als Wahrheit? Wird diese Teilung dem schweren Ernste und der wahrhaften Einsicht der Kultur gerecht?

So fragten auch die tiefsten der Hellenen, so fragte Platon. Aber sie antworteten doch nur so, daß die Ebenbürtigkeit der Kunst neben der Erkenntnis ungeschmälert blieb. Und wenn Platon manchmal einen andern Ausweg nimmt, so ändert dies nichts an der grundsätzlichen Situation, in der er die nüchterne Begründung seiner Ideenlehre doch immer wieder mit der halben Dichtung in Einklang zu setzen weiß, und davon nicht abläßt.

Wer an der halben Dichtung Anstoß nimmt, dem bangt es nicht um die Wahrheit, denn diese bleibt immer in den Grenzen der Menschheit, und diese umklammern mit gleicher Liebe die Kunst, wie die Wissenschaft. Wer an der halben Dichtung ein Ärgernis nimmt, der kommt von der sogenannten Offenbarung her, und möchte lieber demgemäß die Teilung haben: halb göttliche Offenbarung, halb menschliche Wahrheit. Das ist der Gegensatz zur absoluten Humanität des Hellenismus.

Daher ist die griechische Schönheit eine Offenbarung in dem Sinne, daß sie unzweideutig offenbar ist. Und diese Klarheit und Sicherheit der Schönheit entspringt im griechischen Epos, und dieses bleibt der fortwirkende Urgrund. Man weiß, daß Homer die Quintessenz der griechischen Bildung für alle Zeiten ausmacht, und zwar auch nach dem innern Verhältnis dieser allgemeinen Bildung nicht allein zur Kunst, sondern auch zur Wissenschaft und zur Philosophie. Man kann Platon nicht verstehen ohne sein lebendiges, gleichsam religiöses Verhältnis zu Homer als sein lebendiges Gewissen zu erkennen.

Und dieses Gewissen der Nation, welches das Epos bildet, verdankt sie der Aufrichtigkeit, der ungeschminkten Offenherzigkeit, mit der das nationale Problem hier dargestellt wird. Es waltet eine Unparteilichkeit in

dieser Dichtung, welche die Gerechtigkeit der Götter in Schatten stellt. Hellas oder Troja, Occident oder Orient, und endlich das eigene Volk und die Barbaren, das ist die große Frage, und dennoch nirgend eine kleinliche Voreingenommenheit, sondern durchweg eine hohe reine Humanität; eine Höhe der Humanität, zu der in der Tat die Götter mit ihren Massen nicht ausreichen: das ist die Humanität der griechischen Kunst. Die Humanität erst bringt Klarheit über die Menschenwelt, und von da aus auch über die Götterwelt.

Diese humane und humanitäre Klarheit und sittliche Unzweideutigkeit kommt bei keiner Form der Poesie so unverblümt deutlich an den Tag, wie hier im Epos, und deshalb ist es ein besonderes Glück der griechischen Kultur und insbesondere der griechischen Kunst, daß sie in diesem Epos ihren Ursprung hat. Die ästhetische Reinheit konnte sich demgemäß von der Wurzel aus zur Vollendung emporringen. Später werden in den Verzweigungen der Kultur die sittlichen Stoffe komplizierter und schwieriger, und üben daher einen hemmenden Druck aus, der die Reinheit erschwert.

Die Homerische Welt dagegen ist urweltlich einfach, aber oberweltlich klar. Und das ist wichtiger, als daß sie wahr und lauter wäre. Unzweideutigkeit wird die Norm der griechischen Kunst; der zwitterhafte Symbolismus wird im Keime erstickt. Und dabei handelt es sich doch hier um nichts geringeres als um das Geschick der Völker und um das Verhängnis der Menschen. Aber das Verhängnis steht über den Göttern selbst. Daher kann es in der natürlichen Einfalt des Menschenloses gegründet werden, in der Natur des Menschen.

5. Das Weib und die Schönheit.

In der Ilias bleibt das Grundmotiv die Frage: hat Achill die Briseis verdient, oder aber Agamemnon? Die Frage ist mithin nicht schlechthin Achill, oder Agamemnon, sondern Briseis bildet für Beide die Frage.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nicht um den Wert Beider an sich handelt es sich, sondern um ihre Würdigkeit für die Briseis. Das ist und bleibt der Grund des Zornes und des Streites, ebenso wie die Entführung der Helena den Vorgrund bildet.

Das ist die echte primitive Naivität dieser Urgestalt der Poesie, wie sie in der Briseis sich enthüllt, nach ihrer Differenz von der Helena. Nicht die Leidenschaft der Liebe, geschweige das heilige Recht der Ehe ist der Grund dieses Lebenskampfes; es kommt nur indirekt dieses persönliche Verhältnis zu dem geforderten, wie zu dem abgeforderten Weibe zu einem leisen Ausdruck. Das Weib selbst vertritt hier nur den Ehrenpreis des Helden.

Als Ehrenpreis aber wird das Weib zum Symbol der Schönheit; denn Schönheit ist der höchste Ehrenpreis des Heldentums. So wird die Schönheit zum Ehrenziel des Helden, zum höchsten Zweck und Sinn der höchsten menschlichen Lebensarbeit. Und indem die Schönheit so Ziel und Zweck des menschlichen Daseins wird, so wird der Grund des Menschen, insofern er in der Schönheit besteht, in der Einheit seiner Natur, und in der Liebe zu dieser einheitlichen Natur des Menschen gegründet. Der Eros ist schon im Epos die schöpferische Kraft, der Eros in aller seiner Naivität, wie in seiner Mannigfaltigkeit. Andromache und Penelope werden nicht verdunkelt von der Briseis, die allerdings für Achill ein folgenschweres Verhängnis bleibt.

6. Erzählung und Begebenheit.

Beachten wir endlich auch die Art, in welcher das Epos seine Darstellung entfaltet, das ist die Erzählung. Vorgänge und Handlungen werden als Begebenheiten dargestellt, und bezüglich der Zeitform, in die Vergangenheit verlegt, in eine Längstvergangenheit. So wird ein aktuelles Interesse ausgeschaltet, und damit alles Persönliche, alles Transitorische der politischen Gegenwart abgestreift. Die Individuen sind ja nur die Masken der entlegenen Völkerschichten einer Vorzeit, und der Zusammenhang dieser

Vorzeit mit dem Ziele des eigenen Volkes bleibt immer nur diskret, wenngleich durchsichtig. Die Begebenheit lenkt von der Person ab auf die zeitliche Ferne und auf die Sache eines Völkergeschicks. Der frühe Tod des Helden ist daher typisch. Um die Jugend des Volkes allein dreht sich das Leben dieser Begebenheit. Daher die ewige Jugend dieser Menschen, die noch Götter, Göttersöhne sind. Diese Erzählung ist die Erzählung eines ewigen Bildes des Völkerlebens, und dazu die Erzählung von der Einheit des Griechenvolkes.

Auch das ist für diesen Stilcharakter der Erzählung charakteristisch, daß sie ohne Schluß bleibt. Das Schicksal kommt auch nicht zu einem restlosen Abschluß, das Verhängnis schreitet langwierig, endlos; es wird von keiner Vorsehung geleitet. Die Teile sind daher auch notwendige Episoden, nach Schillers Ausdruck „selbständig". Daher wird auch der Schein des Zufalls nicht abgewehrt in diesem weiten, schier unübersehbaren Verhängnis, in dieser unkontrollierbaren Verkettung der Begebenheiten.

Dieser Koloß der Begebenheiten in dieser atemlos fortschreitenden Erzählung entspricht der unübersehbaren räumlichen, schier unendlichen Weite, über die sie sich ausdehnt. Wie die Begebenheit keinen eigentlichen Mittelpunkt hat, sondern auf Schwerpunkte verteilt ist, so hat daher auch diese Erzählung selbst in ihrem epischen Cyklus keinen eigentlichen Abschluß.

Die Begebenheit und die Erzählung der Begebenheit in aller ihrer Naturmacht und ihrem Selbstgenügen ist daher auch die Grundlage dieser Einfalt und Wahrhaftigkeit. Sie enthält keine Heterogeneität der mythischen Grundstoffe, wie eine solche das Christliche im Nibelungenliede hervorbringt. Da entsteht dort entweder Roheit, sofern der Widerspruch klaffend wird vor der sittlichen Anschauung, oder Sentimentalität, wie in Gudrun, oder beides zugleich, wie in Siegfrieds Tod. Immer fehlt da die eindeutige Klarheit, die schlichte Erzählung der Begebenheit im Naturrecht einer Tatsache.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der Odyssee besonders fehlt es doch gewiß nicht am Weltgericht, wie es an den Freiern vollzogen wird, aber hier offenbart sich der Humor so unzweifelhaft als ein entscheidendes Moment des Schönen, daß man schon dadurch veranlaßt werden sollte, über dem Naiven, das das Epos allgemein charakterisiert, den Humor als einen erzeugenden Faktor dieses Ursprungs der Schönheit in der Dichtung anzuerkennen.

Die Erzählung ist die Fortsetzung und Fortführung des Denkens in seiner ernsthaften Bedeutung, wie sie im Mythos einsetzt. So wird die Erzählung zur Erklärung. Die Gegenwart soll erklärt werden aus dem Dunkel der Vergangenheit. Das Epos wird dadurch nicht lehrhaft, sondern nur Fortsetzung der mythischen Exegese. Dieser Exegese handelt es sich nur um die Erzählung, die ihr eigenes Recht hat, wie die Begebenheit, die ihren Inhalt bildet, dieses Urrecht hat.

Erzählung und Begebenheit sind die einander entsprechenden, den Stilcharakter des Epos erzeugenden Momente. Die Begebenheit gibt dem Epos das Unpersönliche, das all diesem Heroentum mit allen seinen stereotypen Riesentaten anhaftet. Der Mensch ist ein Naturgewächs, und von der Natur seines Stammes und seiner Insel noch nicht abgelöst. Und dieser Starrheit, welche der Begebenheit eigen ist, schmiegt sich die Erzählung an. Auch sie ist unpersönlich. Diese Unparteilichkeit ist das Symptom der epischen Objektivität. Sie nimmt keinen Anstoß an den ewigen Wiederholungen derselben Begebenheit. Die Erzählung ist die Beschreibung einer Begebenheit, die die Bedeutung eines Naturvorgangs hat. Und wie man der Natur gegenüber unermüdliche Beobachtung und Gelassenheit behaupten muß, so darf im Epos keine Erregung den ruhigen Gang der Erzählung unterbrechen.

Diese Ruhe und beschauliche Gefaßtheit bewährt der Hexameter. Er ist nach Humboldt die Zeichnung, während der Reim schon Kolorit ist. So ist auch durch das Vorwalten der Zeichnung das Epos die bestimmteste Signatur der Antike.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

7. Die moderne eposartige Dichtung.

Der modernen Dichtung ist aus diesem geschichtlichen Grunde das Epos versagt. Das Epos kann durch die Redaktion zu einer Kunstdichtung ausgefeilt werden, aber es erwächst aus dem Mythos. Und dieser Mythos kann auch nicht durch die geschichtliche Religion mit all ihrem mythischen Zubehör ersetzt werden. Dante expliziert nicht etwa den christlichen Geist in seinem mythischen Urleben, sondern vielmehr an ihm und gegen ihn das moderne Gewissen und den modernen Geist, und zwar in seiner aggressivsten Bezeugung, im Staate des neuen Weltalters. Er ist das moderne Gewissen, wie es Rückert ausdrückt: „In des Menschen Brust liegt der Welten Völle, liegt des Himmels Lust und die Qual der Hölle."

Schiller hat es erkannt, daß in modernen Zeiten das Idyll dem Epos entsprechen würde. Dieser Wandlung kommt Milton nahe. Aber auch er muß den Humor herbeiziehen, wenn er den Teufel malt. Und dieser Humor ist doch subjektiveren Blutes, als es der ist, den Solger in den Göttern Homers wittert.

Bojardo und Ariost wissen, daß das romantische Epos von geographischen Fernen eingerahmt sein muß; fern im Osten und fern im Westen ist sein Schauplatz. Aber diese mythische Analogie der Lokalität erfüllt noch nicht die Grundbedingungen des Mythos. Und auch die titanischen Helden mit ihren unglaublichsten Heldentaten, die sich auch endlos wiederholen, erbringen noch nicht das Zeugnis mythischer Echtheit. Auch hier verrät der Humor, daß ein subjektiver Dichter hinter dem Werke steht. Alle die Nachbildungen des romantischen Epos sind vielleicht die christlichsten Zeugnisse des neuen Weltalters, die Zeugnisse des christlichen Geistes gegen den Urtypus des mythischen Heidentums, den das Epos bildet.

Bojardo, wie Cervantes in seinem Riesenwerk des Don Quixote, wie Shakespeare in seinem Falstaff, wie endlich der Simplicissimus mit seinem wunderbaren Abschluß der deutschen Faustsage,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

alle diese Zauberwerke der Phantasie sind doch nur Erzeugnisse des geschichtlichen Geistes, der in der Naturmacht der Dichtung lebt. Sie haben daher, so paradox es klingt, keinen eigenen poetischen Stilcharakter; nur für Cervantes wird davon eine Ausnahme noch zu erwägen sein.

Es gilt aber auch für Dante, daß er an der Papstkirche leistet, was die romantischen Epiker am Rittertum ausmachen. Sie lehren alle nur das Eine, wie eitel alle die Riesenkraft des Rittertums ist. Sie werden aber nicht lehrhaft, und nicht nur etwa deshalb, weil ihnen die Geschmacklosigkeit abgeht, dagegen die göttliche Kraft des Geistes darzustellen, sondern sie führen ihr geschichtsphilosophisches, dennoch aber poetisches Lehramt damit durch, daß sie der Riesenkraft des Rittertums entgegenstellen die Riesenkraft der Phantasie.

Und auch dies gilt nicht am letzten für Dante. Die Phantasie der Dichtkunst besiegt alle Phantastik der Glaubensherrschaft. Das ist der Humor, der sich in allen diesen Nachbildungen des Epos mit der Erhabenheit der poetischen Gestaltungskraft verbindet. Es ist nicht der Humor der Weltgeschichte, der hier durchbricht, sondern es ist die Urkraft der Kunst, welche hinter die Erhabenheit gleichsam sich versteckt. Und vielleicht besteht in diesem Versteckspiel des Humors die tiefste Analogie, welche das romantische Epos mit dem antiken mythischen Epos gemein hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zweites Kapitel.

Die Lyrik.

1. Liebe und Leidenschaft.

Wie das Epos die Poesie einer zu einer nationalen Einheit hinstrebenden und reifenden Mehrheit von Volksstämmen ist, so ist die Lyrik zu allen Zeiten die Poesie des Individuums. Zwar ist die Sprache ursprünglich nur für eine Mehrheit gedacht, denn sie ist das Organ der Mitteilung, und dies gilt auch für die zweite innere Sprachform, welche die Dichtung bildet, ja es gilt mehr noch als für die Begriffssprache für die Gefühlssprache; aber das Ziel der Mitteilung steht gar nicht im Widerspruche mit der Einkehr in das Asyl des Individuums. Schon das Denken der Erkenntnis erfordert die innere Sammlung, die Abkehr von allen unmittelbaren Zwecken der Mitteilung, die Ausarbeitung des Gedankens in der eigenen Kraft, und somit die Ausbildung des Individuums auf Grund dieser Ökonomie des Geistes.

Die Gefühlssprache aber überhaupt ist ganz angewiesen auf das Abstimmen und Ausklingen im isolierten Gemüte. Wenn die Abstraktion, als solche, zulässig ist, daß die Ausgestaltung der seelischen Kraft das Absehen von der Mitteilung, als von einem äußerlichen Zwecke, erforderlich mache, so könnte diese Abstraktion besonders der Poesie überhaupt zu statten kommen. Denn mehr als jede andere Kulturform bedarf sie der Isolierung des Individuums, um es zu kräftigen, auszurüsten für die Autarkie, die es allen Sammelgeistern dieser Welt gegenüber als ihr Eigenrecht zu behaupten hat. Die Weihe der Poesie ist das Alleinsein, nicht als Verlassensein, sondern als Alleinstehen und Einstehen für das eigene Werk, das nicht lediglich ein Werk gemeinschaftlich metho-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

discher Arbeit sein darf, sondern ein Werk des Genies sein muß. Das Genie ist zuerst Individuum.

So beruht die Eigenart des reinen Gefühls, das seine Gebilde in selbständiger Reinheit zu erzeugen hat, auf der Fiktion des erzeugenden Subjekts. Die Subjektivität wird in aller Kunst zum berechtigten Prinzip. Und was von der Kunst überhaupt gilt, das verschafft allen Künsten die Urkunst der Poesie. Sie besorgt, als die zweite innere Sprachform, die erste Aufgabe der Verinnerlichung. Die Poesie schafft sonach in erster Instanz das Zentrum des Innern, um welches das ganze Kunstproblem sich dreht. Die äußere Darstellung ist nur Material, nur Korrelat dieses Zentrums des Innern. Im logischen Denken gibt es noch kein Subjekt; erst das ästhetische Bewußtsein schafft diesen Mikrokosmos, zu dem der Kosmos des ganzen Milieus des dichterischen Apparates und Materials zusammenschmilzt.

Dieses I c h der Poesie fordert daher aber auch überall mehr ein D u als ein Er oder Es. Zwar wendet sich alle Kunst, weil sie aus der Liebe zur Natur des Menschen entspringt, zugleich an ein Du, aber dieses Du kann sich doch überall sonst in der Kunst in einem Er diskret machen. In der Poesie dagegen, in dieser allgemeinen Gefühlssprache der Kunst, liegt in dem Ich das Postulat eines Du. Die Isolierung des Ich weitet sich zu der Dualität. Das Ich wird zum Doppelich. Die Gefühlssprache ist die Sprache des Eros. Und die Liebe fordert die Konfrontation mit dem Du; sie verträgt nicht dessen Zurückstellung als eines Er. So entsteht ein prägnanter Zusammenhang zwischen der Liebe und der Poesie. Und diesen unmittelbaren Zusammenhang stellt die L y r i k dar.

Die Lyrik ist nicht eingeschränkt auf dieses Verhältnis der Liebe eines Individuums zu einem andern. Die Subjektivität der Poesie kann auch auf die Welt, auf die N a t u r sich erstrecken. Es ist daher ein Vorurteil, daß der Lyrik die Gedankenpoesie widerstrebe. Man wird dabei nicht nur ungerecht gegen S c h i l l e r, sondern man wird so auch der Tiefe G o e t h e s nicht gerecht, der seine lyrische Liebe mit der vollen Gedankenkraft des Naturproblems, sogar des kosmo-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gonischen Problems der Weltentstehung in die tiefinnerlichste Verbindung gezogen hat. Und diese Verbindung von Kosmos und Eros ist schon in der Antike lebendig.

Trotz alledem aber kann es nicht bezweifelt werden, daß das Ich in seiner Dualität den Angelpunkt der Lyrik bildet. Die gesamte Natur wird an dieses Herz der Menschenliebe gehängt. Und mit dem Objekt der Natur wird auch die gesamte Erkenntnis auf diesen einen Inhalt der Mitteilung zusammengezogen. Die beiden Menschen allein, welche die Dualität dieses Ich zur Vereinigung bringt, sind die Träger der Mitteilung. Auch die Mitteilung bezeugt die Einheit der Dualität. In ihr erschöpft sich der Zweck der Mitteilung. Denn die Mitteilung geschieht nicht in der Begriffssprache, sondern in der Gefühlssprache. Nur die Liebenden sprechen in der Sprache des Gefühls; nur sie bilden ein wahrhaftes Ich, ein Ich im Du, ein Du im Ich. Der Eros macht diese Einheit zum allgemeinen Prinzip des reinen Gefühls, aber wie die Poesie das Grundwerkzeug dieses Eros bildet, so kommt die Liebe der Poesie zu ihrer Prägnanz als Geschlechtsliebe. Und die Lyrik ist es, welche diese Prägnanz der poetischen Liebe zur Ausführung bringt.

Die Lyrik ist eminenter Weise die Poesie der Liebe, die Poesie der Einheit des Ich, als Dualität, des Subjekts, als der Gefühlsvereinigung von Ich und Du. Daher bleibt die Liebe hier nicht etwa der Tugendaffekt des reinen Willens, sondern er gerät in die Gefahr, in L e i d e n s c h a f t umzuschlagen. Das wäre aber eine Entgleisung aus der Methodik der Reinheit, eine ästhetische Entartung. Wie aber, sollte die Geschlechtsliebe, als Leidenschaft, untergehen, oder sollte die Lyrik der Aufgabe entrückt werden, als Leidenschaft die Geschlechtsliebe zu besingen? So utopisch die erste Konsequenz wäre, so selbstverständlich ist trotz ihrer Paradoxie die zweite.

Psychologisch freilich bleibt das Recht der Geschlechtsliebe, als Leidenschaft, durchaus unangetastet. Die Poesie dagegen ist kein Narrenhaus für Paroxismen der Leidenschaft, so wenig als ein Salon für sozial gezähmte Zuneigungen. Die Poesie hat für ihre eigene Reinheit zwei Vorbedingungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Reinheit zu ihrer Voraussetzung. Die Raserei der Liebe ist auch Leidenschaft, aber dieser Grad derselben wird dennoch ziemlich allgemein der Lyrik nicht anempfohlen. Einer gewissen Methodik befleissigt sich somit selbst die modernste Ungebundenheit. Es ist eben Illusion und Unbedachtheit, daß man die Naturkraft der Geschlechtsliebe nur als rohe Leidenschaft sich denken mag, daß die Gesundheit und die Urwüchsigkeit der Liebe nicht in einer innerlichen Verbindung mit der Disziplin des sittlichen Willens sollte gedacht werden können. Und wenn sonach die Liebe, als Leidenschaft, schon ethisch ihre vermeintliche Evidenz nicht zu behaupten vermag, wenn die Allgewalt der Liebe keineswegs schlechthin im Widerspruch steht zu der Reinheit des sittlichen Willens, wenngleich sie freilich nicht immer mit den empirischen Kollisionen desselben in Einklang gebracht werden kann, so gilt die Identität von Liebe und Leidenschaft erst recht nicht für die Lyrik.

Man verkennt den Naturcharakter der Liebe schon dadurch, daß man ihn gleichsetzt, oder auch nur in Vergleichung setzt mit den Mächten der sozialen Struktur. Man meint, nur diejenige Liebe habe das Gepräge der Naturkraft, die keinen Konflikt sozialer Art als berechtigt anerkennt, die daher auch gegen den sittlichen Anspruch der sozialen Kollision Widerstand zu leisten vermag. In der Kraft dieses Widerstands erprobe sich die Naturkraft der Liebe, und in dieser Naturkraft erweise die Liebe sich als Leidenschaft. Es ist mithin der Widerspruch gegen die Sittlichkeit, sofern sie in den sozialen Kollisionen sich festlegt, auf den das Recht der Leidenschaft gegründet wird. Da es nun aber eigentlich nichts als Kollisionen im ganzen sittlichen Menschenleben gibt, so ergäbe sich aus dieser Auffassung die Konsequenz, daß es keine Liebe im Einklang mit der Sittlichkeit geben könne. Denn die Kollisionen hätten jetzt nur die Bedeutung von Angriffspunkten für die Alleinherrschaft der Liebe, als Leidenschaft, und für deren Sieg über alle naturunwahre Sittlichkeit. Diese Konsequenz widerstrebt unsrer Disposition. Denn die Reinheit des Gefühls hat zu einer ihrer Voraussetzungen die Reinheit des Willens. Und die Ab-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

surdität dieser Konsequenz läßt sich an dem literarischen Faktum der Poesie nachweisen.

Wenn wir freilich dieses literarische Faktum in seiner stupiden Buchstäblichkeit annehmen müßten, wenn wir nicht mit einem ästhetischen Kriterium der erotischen Poesie gegenüber treten dürften, dann freilich gäbe es keinen Unterschied zwischen der klassischen Lyrik und der dekadenten. Wir orientieren uns jedoch für die Durchführung der Reinheit an den Werken des Genies, von denen wir die Methode der Reinheit zu erlesen haben. Es gibt das Faktum einer solchen reinen Lyrik; und vielleicht bildet sie den tiefsten Schatz und das höchste Zeugnis für die Eigenart der deutschen Dichtung.

Die Leidenschaft ist ein Terminus, der am meisten vielleicht das Urmethodische der psychologischen Klassifikation bloßstellt, die Leidenschaft noch mehr als der Affekt, der mit ihr so oft verwechselt wurde. Auch Leidenschaft braucht nicht einen Widerspruch zum reinen Willen zu bilden; der Widerspruch in ihr liegt nur an dem Widerspruch zur Sittlichkeit. Die Naturkraft an sich entwertet die Leidenschaft nicht, so wenig als den Affekt. Die Lyrik hat die Leidenschaft der Liebe in einer Leidenschaft erfaßt, welcher der Widerspruch zur Sittlichkeit durchaus fremd ist. Diese Leidenschaft ist die Sehnsucht. Sie ist die Liebe, als Leidenschaft. Nicht die Liebe der Umarmung ist die Leidenschaft der Lyrik; die Venezianischen Epigramme sind nicht das Musterbeispiel Goethischer Lyrik. Die Liebe der Sehnsucht ist die Leidenschaft der Goetheschen Lyrik.

2. Die Sehnsucht.

Die Sehnsucht ist zunächst ein Expansivgefühl des Ich; sie dehnt das Ich über die Grenzen hinaus, in denen es sich zu regen und zu fühlen hat. Aber die Depression stellt sich alsbald ein, oder vielmehr, sie bildet schon einen mitwirkenden Faktor. Vereinsamung ist der Inhalt dieser Depression, und von ihr aus erst erwächst die Kraft des Hinausstrebens über diese Verengung, Verschrumpfung gleichsam, der das Gemüt anheimgefallen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nur wer die Sehnsucht kennt, — ach der mich liebt und kennt. Dies sind die beiden Angelpunkte der Kenntnis: die Sehnsucht, und der mich kennt. Das Ich wird in diese Korrelation eingespannt. Er tritt daher beinahe ganz zurück hinter den, der mich kennt, und hinter die Sehnsucht. Nur wer die Sehnsucht kennt, kennt mich. Nur die Sehnsucht, nur dieses Leiden füllt das Ich aus. In dieses Leiden der Sehnsucht nach dem, der mich kennt, löst sich das Ich auf. Nur wer die Sehnsucht kennt, nur der weiß, was ich leide, nur der weiß, was ich bin. Das ist die Liebe, als die Leidenschaft der Liebe.

Diesen ästhetischen Gegensatz bildet die Sehnsucht zu ihrer Erfüllung in der Umarmung. Ob die Umarmung ebenso klar zum Vorwurf der Lyrik werden kann, das braucht uns jetzt nicht zu irritieren. Jedenfalls ist dies sicher, daß die Umarmung nicht in gleicher Natürlichkeit und Reinheit dichten kann, wie die Sehnsucht. Die Urkraft der Lyrik liegt daher in der Sehnsucht. Sie ist der lyrische Ausdruck der Dualität, die wir als die eigenartige Verinnerlichung erkannt haben, durch welche die Poesie und in ihr die Lyrik zur Ursprache aller Kunst wird.

So ist die Sehnsucht die innerlichste Verinnerlichung, durch die Idealisierung des Selbst schlechthin. Freilich kann die Idealisierung die ganze Vielseitigkeit und Zweideutigkeit, die nun einmal mit dem Ich verknüpft ist, nicht austilgen; so drängt sich die ganze Sophistik der Subjektivität unaufhaltsam hinzu. So wird der Monolog der Sehnsucht zum Dialog, und zu einem Duell der Liebenden, oder auch des einen Partners in den verschiedenen Stadien seiner Liebe, oder unter der verschiedenartigen Mitwirkung von anderen Affekten.

3. Das Volkslied.

So entsteht die Lyrik im Volkslied, das man wohl für den treuesten, gleichsam epischen Ausdruck der Liebe zu halten pflegt. Indessen bedarf diese Meinung der Berichtigung, und in dieser läßt sich wieder die Eigenart der systematischen Ästhetik, der Literaturgeschichte gegenüber, erkennen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dem Volksliede hängt eine Unklarheit und Zweideutigkeit, ein Mangel an Reinheit an, wie wir sie, dem Problem der Liebe gegenüber, auch im Epos gefunden haben. Es fehlt eben hier, wie dort, an der Verantwortlichkeit eines eigentlichen, namhaften Urhebers. Das Volkslied läßt sich in seiner Aussprache gehen, in der Lust, wie im Schmerze, in der Laune und dem Mutwillen ebenso, wie in der Schwermut und Verzagtheit. Es gibt sich wie eine Interjektion, wie eine Sprachgebärde, nicht als einen Verband im höhern Sinne von Satzbegriffen und ihnen anhängenden Gefühlen. Daher spricht in ihm die Leidenschaft, als ein Naturlaut, aber auch mit der ganzen Sorglosigkeit und Ungewissenhaftigkeit desselben.

So rührend in ihm die Treue besungen wird, so unbekümmert kommt auch die Untreue zu Worte. So kommt ein Zug der Ironie in diese anscheinende Naivität hinein, der ein bedenkliches Surrogat des Humors wird. Das Band der Sehnsucht wird damit zerrissen und verspottet. Untreue sollte im Liebeslied nur ein Moment des Schmerzes und der Trauer bilden. Im Volkslied dagegen finden sich Beispiele, in denen nicht nur der Jüngling froher Zuversicht auf einen Wechsel der Liebe ist, sondern auch das Mädchen dem Scheidenden wünscht: möge es dir anderwärts gut gehen. Das ist nicht mehr die mythische Urkraft der Dualität des liebenden Ich; darin spricht sich schon der Ernst einer Welterfahrung aus, die aber noch nicht zur Reinheit des poetischen Gefühls wieder ausgereift und abgeklärt ist.

Auch der Selbstmord, der häufige Schluß des Volksliedes, darf darüber nicht hinwegtäuschen. Dieser freiwillige Tod ist nicht die der Reinheit des Gefühls gemäße Abklärung des Todesschmerzes und der Todesfurcht; er ist auch nicht der Beweis für die Übermacht der Sehnsucht im Sinne der Reinheit des Gefühls. Er ist nur ein übrigens meistens nur pathologischer Ausdruck des Instinkts, der die jeweilige Einheit des Bewußtseins zertrümmert. Der Tod ist das Ende vom Liede, aber nicht der reine Abschluß des lyrischen Liedes. Er schießt über das Ziel hinaus, insofern dadurch die Liebe auf dasselbe Niveau gebracht wird mit anderen unerträglichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leiden, mit körperlichen, wie auch mit moralischen; das Spezifische des Liebesleides wird dadurch aufgehoben, wenngleich die tägliche Erfahrung dieses Ende bestätigt; sie vermag nicht den ästhetischen Charakter zu bestätigen. Und das Volkslied erlangt nicht etwa dadurch einen mythischen Charakter, daß es durch die tägliche Erfahrung illustriert wird.

Daher kann das Volkslied nicht als der ästhetische Typus des lyrischen Liebesliedes anerkannt werden. Und wenn die Romantik dem Volksliede in der Lyrik nacheifert, so belegt sie durch die eigenen Schöpfungen häufig genug diesen zweideutigen Charakter des Volksliedes. Eigentümlich möchte der Romantik noch sein das aller Verschämtheit bare Pochen auf den Naturtrieb, und das Schwelgen in der Naturkraft, wie besonders auch die Freude an der Bewältigung, die zum Beweggrunde des ganzen Verlangens nach Liebe zu werden droht. In diesem Kraftgefühl der Leidenschaft und der Bezwingung des Weibes ist die Sehnsucht untergegangen, oder sie wird nur als eine rhetorische Metapher festgehalten. Und der Charakter dieser Rhetorik kann auch dadurch nicht gebessert werden, daß der Liebende krank wird, und dem Tode nahekommt. Das ist die Krankengeschichte der Erfahrung, nicht aber die poetische Entwicklung der Liebessehnsucht.

Vom Drama aus kann man vielleicht schon diesen Fehler der Romantik am deutlichsten erkennen. Wie hoch steht in der Sicherheit des reinen Gefühls der Widerspänstigen Zähmung über dem Käthchen von Heilbronn. Angenommen selbst, daß auch hier im Ritter von Anfang an der Keim der Liebe rege wird: wie gewalttätig und roh, wie beinah pervers wird hier diese latente Macht der Liebe geschildert, wie ungelenk ebenso in der Unterwürfigkeit und in der Demut. Wie unzweideutig überzeugend dagegen bei Shakespeare; unzweideutig ebenso bei dieser Käthe, wie bei dem Manne. Da wehrt sich die Liebe gegen ihre eigene Kraft in dem schwachen Weibe, bis es zur Einsicht kommt, worin ihre wahre Stärke liegt. Die Gewalt aber, die hier der Mann ausprobt, ist eben nur das Erweckungsmittel

dieser reinen Kraft der Liebe, nicht etwa aber ein Schwelgen in der Übermacht des Naturtriebs der Leidenschaft.

Die Romantik wird selbst da, wo sie, wie bei Kleist, in der schöpferischen Kraft die klassische Vollendung anstreben könnte, von ihrem Grundgebrechen nicht ganz entlastet, welches in dem Wahne besteht, daß die Kunst, als eine Naturkraft, ebenbürtig neben der Sittlichkeit, und durchaus unabhängig von ihr dastehe und zu schaffen habe. Die Romantik hat am besten Mephisto gezeichnet als übersinnliche Sinnlichkeit. Und von allen Widersprüchen dieser Welt ist dieser der gefährlichste für die Kunst, für die es keine schlimmere Gefahr gibt, als die Zweideutigkeit; sie ist der Widerpart der Reinheit.

4. Goethes und Schillers Lyrik.

Die Lyrik in ihrer Vollendung ist die Schöpfung Goethes. Vielleicht hat Goethe durch keine seiner Taten den Genius der deutschen Kunst zu so prägnanter Vollendung gebracht, wie durch seine Lyrik. Da das Problem der Liebe das zentrale Problem aller Kunst und der Poesie insbesondere ist, so hat er durch sein Liebeslied das Herz der Kunst und der Poesie nicht nur erneuert und verjüngt, sondern ihm erst die Wahrhaftigkeit des echten Lebens gegeben.

Und er gerade hat an das Volkslied angeknüpft, aber er hat ihm eine neue Einheit verliehen, ein neues Ziel gesteckt. So sehr er die naturalistischen Symptome des Schmerzes und des Leidens herbeizieht, so verschmäht er doch im Liede, wie auch im spätern Romane, den Selbstmord. Das Liebeslied endet immer mit dem Weh, dem die Tränen, als natürliche Zeugen, beigegeben werden. „Dem Schäfer ist gar so weh". „Wie weh, wie wehe ist mir's im Busen hier". Er schrickt nicht zurück vor der naturalistischen Beschreibung: „Es schwindelt mir"; er nimmt auch vom Psalm das Bild auf: „Es brennt mein Eingeweide". Aber es bleibt immer bei dem Weh der Sehnsucht und „da bleibt kein Rat, als grenzenlose Tränen".

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dieses Weh der Sehnsucht, dieses Weh der Liebe, das ist der Höhepunkt der Liebe; das ist und bleibt der Höhepunkt im Begriffe des Menschen aus dem ästhetischen Gesichtspunkte. „Ach, an der Erde Brust sind wir zum Leide da". Nicht das Leid überhaupt, das Leiden in den Schmerzen des Leibes und der Seele, selbst in ihren sittlichen Kämpfen und Irrungen, nicht dieses allgemeine Leid ist das Erbteil des Menschen, als des Menschen der reinen Liebe. Die Natur des Menschen, in ihrer Einheit von Seele und Leib, erklimmt ihren Gipfel in der Kunst, in der Ursprache der Kunst insbesondere, in der Lyrik des Liebeslieds.

Daher erringt dieses Leid seine Erlösung in der reinen Kunst und in deren Wurzel, in der Lyrik. Diese Erlösung ist das Lied selbst kraft der Reinheit, die in ihm waltet. „Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt": die Lyrik gibt dem Menschen die Kraft der erlösenden Sprache, „zu sagen, was ich leide." Die Reinheit würde preisgegeben, wenn das Lied jenseit seiner selbst den Abschluß des Leides setzen würde, wenn es nicht in dem Weh, in der Unendlichkeit, in der Ewigkeit der Sprache dieses Wehs allein die Erlösung von dem Menschenleide klarstellte. Das darf nicht in einem mystischen Dunkel bleiben. Das reine Gefühl der Kunst kann nur innerhalb der eigenen Grenzen seine Befriedigung suchen. Ein endliches Ende widerspricht der Reinheit. Die Liebe ist ewig. Daher ist auch das Weh unendlich. Jedes andere Ende ist barbarisch, jeder andere Abschluß ist unrein.

Es ist gewiß charakteristisch für Schiller, daß ihm das Liebeslied nicht zur höchsten Reife gedieh, weil er das Leiden nur dramatisch ausdachte: daß er dagegen die Freude, als Liebe, zu hoher Vollendung gebracht hat. Die Freude ist der Eros der Menschenliebe, und so der Kunst überhaupt, aber nicht der eigene Genius der Lyrik. Dennoch ist durch die universelle, gleichsam urmythische Kraft, mit der Schiller im Lied an die Freude die Urmacht der Liebe humanitär bestätigt hat, ein wichtiger Faktor auch in der lyrischen Liebe, für das Liebeslied selbst von Unklarheit befreit worden. Diese Befreiung hat Schiller

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durch die Fortführung des Eros zur religiösen Liebe, zur Menschenliebe vollführt. „Brüder, über'm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen".

Die Religion nivelliert das Individuelle der Menschen. Jeder Mensch soll Nächster sein. „Seid umschlungen, Millionen". Wenngleich in anderm Sinne, hat dennoch mit diesem nicht individuellen Charakter der religiösen Menschenliebe auch das Volkslied eine gewisse Unpersönlichkeit gemeinsam. Es ist hier das Liebesverlangen überhaupt, welches das eigentliche Sujet bildet. Diese Sehnsucht nach der blauen Blume ist nicht die persönliche Dualität, sondern eine Unruhe, in der das Selbstgefühl noch gar nicht gewonnen ist, sondern erst angestrebt wird. Auch hierin verrät sich eine Unlauterkeit, weil ein Naturalismus, in der Romantik, und auch schon im Volksliede. Denn nur das Du, die bestimmte Person kann dem Ich zur Reinheit des Gefühls verhelfen; nicht aber darf der Naturtrieb der Liebe in dem Naturtriebe selbst seine Legitimation suchen, geschweige besingen. Daher ist die Unpersönlichkeit ein verräterisches Symptom der natürlichen Lüsternheit. Und sie wird auch zu einem Mittel der hohlen Kunstschwärmerei. So erklärt es sich vielleicht auch, daß gerade jetzt, im Zeitalter des Rassendünkels und des unwahrhaftigen Nationalismus dieser deutsche Lobgesang der Gottes- und der Menschenliebe der gesuchteste musikalische Leckerbissen geworden ist.

5. Minnesang und Marienlied.

Diese Zweideutigkeit haftet auch den beiden Typen an, welche im Mittelalter, man darf wohl sagen, das Volkslied auf ihre Weise ausgestaltet haben, dem ritterlichen Minnelied, wie dem Marienlied. Daß diesen beiden Formen des Liebesliedes Zweideutigkeit einwohnt, steht außer Frage.

Vom Minnelied wird sogar darüber gestritten, ob es nicht lediglich ein Liebeswahn sei. Die Rittersfrau, in den engen Schranken ihres Burgschlosses, sollte wenigstens die Illusion einer persönlichen Freiheit genießen, die das Vorrecht des Ritters für sein ritterliches Leben in Wirklichkeit war. Wehe dem Sänger aber, wenn die Gefühle, deren Fiktion, wie deren

Erwiderung er in seinem Spielberuf darstellt, von der Rittersfrau verwirklicht, den Sänger beglückt hätten. So wird nach dieser ziemlich allgemein herrschenden Auffassung des ritterlichen Minnegesangs, man darf wohl sagen, ein frivoles Spiel mit der Liebe getrieben; eine ästhetische Frivolität, die weder durch die soziale Enge der mittelalterlichen Dame, noch durch die soziale Niedrigkeit des Dichterberufes hinreichend erklärt werden kann. Diesem ästhetischen Tiefstand muß eine sittliche Unwahrhaftigkeit zu Grunde liegen. Wenn irgend wo, so wird es hier zum Erschrecken deutlich, daß nur auf der sittlichen Vorbedingung, und nur auf ihrer Reinheit, die Reinheit des ästhetischen Gefühls sich aufrichten kann.

Damit aber kommen wir auch auf die Zweideutigkeit, welche dem Marienliede anhaftet. Sie wird schon dadurch hervorgehoben, daß es eine Streitfrage ist, welcher von beiden Liederzyklen den Vorgang, welcher das Nachspiel bildet. Eine innerliche sittliche Differenz kann danach zwischen beiden nicht angenommen werden. Die ästhetische Zweideutigkeit des Marienliedes beruht auf der sittlichen Zweideutigkeit der Mystik. Nicht daß ihr sittlicher Wert überhaupt in Abrede gestellt werden sollte; das wäre ein großes Unrecht, und ein um so tieferes Mißverständnis, als dadurch auch der intellektuelle Wert verkannt würde, den man nicht tief genug aus der Mystik noch immer zu ermitteln hat. Dennoch aber darf es nicht umgangen werden, daß aller Mystik eine sittliche Zweideutigkeit unvermeidlich ist. Das gilt schon von dem Verlangen nach der Vereinigung mit Gott. „Was ist der Mensch, daß du sein gedenkest." Wie kann der Mensch glauben, sich dadurch demütigen und entselbsten zu wollen, daß er zur Auflösung in die Gottheit, zur Vereinigung mit der Gottheit sich aufschwellt?

Und wenn diese Zweideutigkeit schon der Einheit und Einzigkeit Gottes gegenüber unvermeidlich ist, um wieviel gleißnerischer muß sie gegenüber Christus und gar gegenüber der Maria werden. Man muß es an den Verlobungsbildern mit dem Jesuskinde empfinden, wie anstößig diese Antizipation der heiligen Katharina von Siena für den Typus der Heiligen

ist. Diese sexuelle Beimischung, diese versteckte religiöse Legitimierung des Grundtriebes im Blute des Menschen hat zu allen Zeiten die Poesie vom Seelenbräutigam Christus schlüpfrig gemacht. Sie ist nur verständlich aus dem mittelalterlichen Grundgedanken, daß die concupiscentia das Grundlaster des Menschen, die eigentliche Erbsünde sei. Um so gefährlicher mußte daher der Ausweg werden, als Erlösung von dieser Erbsünde der Liebe, die Liebe zu Christus mit den Farben auszustatten, welche der sinnlichen Liebe entnommen sind; welche mit ihr spielen, da der Ernst mit ihr sündhaft sei.

Und während diese Zweideutigkeit in der Liebe zu Christus noch immer durch das Bild des göttlichen Bräutigams eingeschränkt wurde, so tritt Maria gänzlich im Charakter der gnadenreichen Huldin auf. Wenn das Bild der gefeierten Rittersfrau unwahr und schwülstig wurde, sofern der Affekt der Liebe nicht wirklich lebendig war, sondern nur eine technische Schulübung und höfische Spielleistung, so wurde die Stufe der Poesie dabei gar nicht erreicht; die der Rhetorik nicht überstiegen. Solchen harmlosen Charakter haben wohl auch viele Marienlieder, die das allgemeine Hinausstreben der Sinnlichkeit über ihre eigene Natur zu der göttlichen Gnade, die gleichsam nur grammatisch als weiblichen Geschlechts gedacht wurde, aussprechen.

Bedenkt man hingegen einmal, wie sehr der spezifische Charakter des mittelalterlichen Sündenbewußtseins den Schwerpunkt immer in der Geschlechtsliebe fühlte, und ferner, wie die Sittenlosigkeit des Rittertums, auf seine soziale Ungebundenheit gestützt, die niederen Stände gegen die Sinnenlust vogelfrei machte, so erkennt man leicht den innern Zusammenhang, in dem der Marienkultus mit dem Minnegesang im 13. Jahrhundert entstand.

Es braucht keineswegs dieser Zusammenhang so verstanden zu werden, als ob die Lüsternheit des einen auf die Schlüpfrigkeit der Marienlieder übergegangen wäre. Es ist vielleicht nicht unglaubhaft, daß das religiöse Gemüt von dieser höfischen Lüsternheit, gegen die es sonst kein Schutzmittel gab, bei der einzigen idealen Macht, welche damals die Kirche war,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zuflucht suchte, so daß auf diesem Wege die Überleitung als eine Ableitung verständlich wird. Indessen wenn auch hier unerörtert bleiben soll, ob dem religiösen Gedanken und dem religiösen Gefühle durch dieses sexuelle Kolorit nicht eine unheilbare Schädigung für den Gedanken und für das Gefühl zugefügt worden ist, so haben wir uns darüber klar zu werden, daß das Lied, das lyrische Liebeslied in dieser religiösen Mischform nicht gedeihen konnte: in keinem Sinne konnte es so zur Reinheit gelangen. Klarheit der Motive ist die erste methodische Vorbedingung. Sie ist nirgends so unerläßlich, wie auf diesem Boden, auf dem Himmel und Hölle für das Menschenherz zusammenfließen.

6. Die Liebe im Alten Testament.

Nicht die Verbindung der Liebe mit der Religion überhaupt ist der Grundfehler. Die Poesie kann die sittliche Vorbedingung so lange der Religion entnehmen, wie sie im Anfange dem Mythos sie entnahm, als ethische Einsicht noch nicht die Reife der Poesie befördert hat. Hat doch die Religion auch ihrerseits die Universalität des Eros in der Gottesliebe und der Menschenliebe in sich aufgenommen. Es muß hier eine Eigenart in der Bibel des alten Bundes hervorgehoben werden.

Die Propheten haben ebenso nachdrücklich die Liebe, wie die Gerechtigkeit Gottes, zur Erkenntnis gebracht. Und die Liebe ist ihnen nicht allein als die milde, nachsichtige, vergebende Eigenschaft Gottes, durch welche sie, gleichwertig und gleichartig mit der Gerechtigkeit, das Wesen Gottes bestimmt, sondern sie wird ihnen auch zum Gleichnis für das Verhältnis Gottes zu Israel und dadurch zur messianischen Menschheit. Nicht allein wie ein Vater seinen Sohn liebt, nicht allein wie eine Mutter ihren Sohn tröstet, liebt Gott sein Volk und seine Menschheit, sondern auch wie der Bräutigam die Braut, wie der Gatte die Geliebte seiner Jugend. Ja auch den Scheidebrief gibt er Israel bei seiner Verwerfung. Es gibt kein Verhältnis der menschlichen, der sittlichen Liebesverfassung unter den Menschen, unter dem die

Propheten nicht den liebenden Gott besingen. „Ist mir denn ein teurer Sohn Ephraim und ein Schoßkind"? „Ich gedenke dir die Liebe deiner Jugend, die Liebe deiner Brautschaft, da du mir nachzogest in die Wüste". So läßt Jeremia seinen Gott an Israel für seine Liebe zu ihm danken. Wie Gott in allen menschlichen Formen der Liebe liebt, so auch liebt der Mensch seinen Gott.

Es besteht auch hierin ein innerlicher Zusammenhang zwischen den Propheten und den Psalmen. Das Gebet dokumentiert diese Einheitlichkeit. Wir haben die Sehnsucht als den charakteristischen Affekt der reinen Liebe erkannt: in den Psalmen ist sie der Grundaffekt. „Meine Seele sehnt sich nach Gott". In der ganzen Stufenleiter, der Himmelsleiter dieses Gefühls, wird die Sehnsucht beschrieben, von dem Aufschwung mit dem Flügelschlag einer Taube und der Erweckung der Morgenröte bis zum Brennen der Eingeweide und dem Benetzen der Lagerstätte mit den Tränen. Es gibt sicherlich keinen natürlich sinnlichen, keinen impulsiv heftigsten Ausdruck des Seelenschmerzes der Sehnsucht, den die Psalmen nicht anschlagen, indem sie die Seele Gott suchen lassen, und diesen Gott als den Schutz und die Zuflucht der Armen, derer, die gebeugten Herzens sind, der Demütigen, der Redlichen suchen. Dennoch fehlt jede leiseste Spur einer erotischen Anwandlung in dieser ganzen großen Dichtung der Liebe.

Es bedarf keiner Auseinandersetzung darüber, welcher psychologische Grund hierbei obwaltet. Die Eindeutigkeit des jüdischen Monotheismus hat diese ästhetische Konsequenz. „Nicht ein Mann ist Gott". Wenn Gott als ein Vater gedacht wird, so ist dies durchaus nur ein Gleichnis, aber kein mythologischer Ursinn haftet ihm mehr an; nur Poesie ist Urheberin dieses Gedankens. Und wie Gott nur im poetischen Gleichnis liebt, so auch nur ist die Liebe des Menschen zu Gott nichts als Gleichnis, ohne jeglichen mythologischen Untergrund, in den sich sexuelle Mythologie wieder einschleichen könnte. Gott ist der Inbegriff der Sittlichkeit, der Hort der Gerechtigkeit, und der Fels der Vollkommenheit. Ihn lieben, heißt das Gute

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lieben. Schon der Prophet Micha hatte die Züchtigkeit des Wandels vor Gott neben der Rechtspflege und der Wohltätigkeit gefordert. In dieser Bestimmtheit fordert der Psalm neben der Reinheit der Hände die Lauterkeit des Herzens, und er verabscheut die Buhlerei. „Bei den Buhlern dein Teil", das ist etwa gleich mit dem, was anderwärts die Verdammnis in die Hölle bedeutet.

Die Liebe zu Gott ist hier keine Nacheiferung anderer Art als in den Wegen der Sittlichkeit. Die „Nähe Gottes" bedeutet nicht ein mystisches Versenken, in dem Mensch und Gott zur Indifferenz kämen, sondern nur die Befestigung in der Frömmigkeit, das „Sitzen im Hause Gottes", in den Vorhöfen seines Tempels in der Länge der Tage. Diese Liebe zu Gott ist klar, daher konnte sie immer keusch bleiben. Kein sündiger Trieb konnte sich unter ihren Falten verstecken.

Dabei wird Alles ausgesprochen, was das Herz und was den Geist bedrückt in diesem Verlangen nach Gott. Kein Zweifel an der göttlichen, an der gerechten Weltordnung wird verschwiegen. Dennoch bleibt unerschüttert die Zuversicht, welche Gott dem ihn suchenden Gemüte bedeutet. Daher kann dieses Verlangen der Liebe ohne Gefahr zur Sehnsucht werden. Nicht die Sehnsucht der Liebenden ist daher das herrschende Gleichnis, sondern die Unschuld der Tierwelt tritt in mythischer Urkraft hervor. „Wie der Hirsch sich sehnt nach Wasserbächen, so sehnt sich meine Seele nach dir, Gott". Die Sehnsucht ist hier das Schmachten des Durstes, und das Wasser ist, ebenso wie das Brot, die Nahrung der Lehre und der Frömmigkeit. Das Element des Wassers in seiner Klarheit und das Gemeingefühl des Durstes, sie verbinden sich mit dem zarten Tier des Waldes.

Und in dieser Naturpoesie verwandelt sich nun auch, verschwistert sich die Sehnsucht mit dem Hoffen. Die Sehnsucht auf Gott verliert sich niemals in Verzweiflung; sie erfüllt sich in der Hoffnung. Die Hoffnung ist die Realität in der Sehnsucht der Liebe; sie befleckt die Keuschheit nicht.

Bekanntlich hat das Hohe Lied die Auslegung der Kirche viel beschäftigt, und man könnte meinen, daß die unverblümte Erotik in diesem Lied der Lieder die eigentliche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Quelle des schlüpfrigen Liebesliedes wäre. Freilich ist die Zweischneidigkeit der Liebe vielleicht nirgend in so harter Schärfe gezückt worden, wie in ihm. „Hart, wie der Tod, ist die Liebe, gewaltig, wie die Unterwelt, die Eifersucht. Mächtige Wasser löschen nicht die Liebe, die Flamme Gottes." Dennoch ist ein Kontrast unverkennbar, der durch dieses Gedicht mit seinem zweifelhaften Stilcharakter hindurchgeht.

Einerseits ein Hirtengedicht, ein Zwiegespräch des Hirten mit seiner Geliebten, in aller Inbrunst der Liebe, mit allem plastischen Schmuck der Naturschönheit, in der Landschaft, wie im Antlitz und im Körper der Geliebten. Auch in der plastischen Beschreibung der Nacktheit werden die Grenzen der Keuschheit nicht verletzt. Aber der Hirtenszene wird andererseits das Zelt des Königs Salomo entgegengestellt. Und damit allein wird diesem Kontrast eine Kraft gegeben, die, wie ein Sturmwind, diese friedliche Stimmung durchfegt, und alle Spur einer Unkeuschheit hinwegtilgt.

Es ist gleichgültig für unsere Betrachtung, ob die historische Deutung, welche Graetz dem Hohen Liede gegeben hat, stichhaltig ist, oder nicht; jedenfalls ist dadurch der Kontrast zwischen dem Luxus des königlichen Lagers und der Hütte im Gurkenfeld lehrreich hervorgehoben. Welcher Abstand von dem Prachtbett jener Salomonischen Lagerstätte, welche von sechzig Helden umstanden ist, von dem Zedernholz ihres Gezimmers und von allen ihren Balsamdüften gegen das Zelt des Hirten und gegen die Hütte der Geliebten.

Wenn es nicht richtig sein sollte, daß in der Polemik gegen den dynastischen Überschwang im nationalen Patriotismus das Gedicht entstanden sei, so bleibt es charakteristisch für dieses große Werk der Liebesdichtung, daß in einem solchen unverkennbaren Kontraste sittlich politischen Charakters dieses zarteste, dieses innigste, dieses feurigste Liebeslied lebt und atmet. Die Liebe, wie die Propheten sie schildern, die Liebe Gottes, wie die Liebe zu Gott, wie die Psalmen sie besingen, das Hohe Lied bringt sie zu dieser großen Bestätigung. Die Erotik selbst dürfte niemals übertroffen worden sein,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wie das Hohe Lied sie aussingt; und doch bleibt nicht nur die Keuschheit unverletzt, sondern auch keine offene oder versteckte Beimischung zur Gottesliebe wird hier versucht. Die Schutzwehr dagegen ist klar aufgerichtet; sie besteht in der sittlich politischen Einsicht von der Differenz, welche die Menschenwelt spaltet, von dem Unterschiede zwischen Hütte und Palast. Wo diese politische Einsicht das sittliche Gefühl, die sittliche Gesinnung leitet, da ist die Gefahr bestanden, welche die religiöse Liebe in mystische Schlüpfrigkeit entgleiten lassen könnte.

7. Die Liebe im Zeitalter der Reformation.

Das Mittelalter hat die Askese mit der Frömmigkeit gleichgesetzt. Alle Anerkennung der Lebensgüter ist nur ein Zugeständnis, welches nur als Ausnahme das herrschende Prinzip durchbricht. An diesem Schwerpunkte der mittelalterlichen Weltanschauung verbünden sich Humanismus, Renaissance und Reformation einmütig gegen sie. Die Frucht dieses Bündnisses ist die Lyrik, als die innerlichste Blüte des neuen Weltgeistes. Die Geschlechtsliebe darf sich aussingen, und soll sich aussingen, wie jede Unterbindung dieses menschlichen Urgefühls das krasse Gegenteil der Sittlichkeit ist. Die Geschlechtsliebe soll sich aussingen; ohne ihren Sang kann die wahrhafte Poesie nicht lebendig werden. So wird die Lyrik zu einer Losung des neuen Weltalters. Nicht der Liebeswahn darf die Maske der Liebe annehmen; nicht als Eitelkeit darf der heilige Naturtrieb herabgewürdigt werden, und ebenso wenig als Sündhaftigkeit des Menschenherzens.

Hier bewährt sich die Kulturkraft der Poesie, wie sie eine verirrte Moral und Metaphysik, die durch eine soziale Unmoral beschönigt wurde, vor die Schranken ruft, verurteilt und entkräftet.

Als eine geschichtliche Vermutung werde hier die Ansicht ausgesprochen, daß durch die Psalmen die Regeneration des deutschen Volksliedes an-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

geregt und beeinflußt worden ist. Daß die Psalmen, über die er seine erste Vorlesung in Wittenberg gehalten hat, Luther zur Dichtung seiner Lieder angeregt habe, ist außer Zweifel. Ebenso sicher ist aber, daß seine Lieder, so wie die durch ihn angeregten Liederdichtungen Anderer über Deutschlands Grenzen hinaus die Verbreitung der Reformation entscheidend gefördert haben. Jetzt konnte Walthers von der Vogelweide echte Lyrik, so wie auch die echte Mystik in echter Lyrik, bei Wolfram von Eschenbach zu einer späten Nachblüte kommen. Jetzt wurde, wie immer noch verschleiert und verschränkt, die Natur des Menschen durch seinen eigenkräftigen Glauben entsündigt, und so wurde die Natur überhaupt, und zwar ohne Mitwirkung der Askese, würdig und rein. Und so durfte der Mensch auch seiner Liebe zur Natur froh werden, zur Natur überhaupt und zu der seinigen insbesondere.

Die Verquickung, welche in dem religiösen Begriffe der Liebe überhaupt von sittlichem Wohlwollen und sexueller Sympathie sich forterhält, wurde hier für die Lyrik aufgehoben. Sehr allmählich erst wird sich dieser Prozeß vollführt haben. In den Texten, an welche Johann Sebastian Bach seine dem Geiste des Chorals entquollenen Kompositionen anschmiegte, läßt sich noch der Übergang des geistlichen in das weltliche Lied belauschen. Man denke nur an das Madrigal in der Matthäuspassion: „Ich will bei meinem Jesu wachen“. Aber freier schon taucht die lyrische Naturstimmung auf am Schlusse des großen Werkes: „Am Abend, da es kühle war“.

In diesen liedartigen Kompositionen offenbart sich der Geist, der weltgeschichtliche, und daher auch der echte ästhetische Geist der Reformation reiner und mächtiger als in denjenigen Kantaten, in denen er die altlutherische Dogmatik von der Erlösung durch den Opfertod, von dem „Osterfladen, in heißer Lieb' gebraten“ seiner erhabenen Musik sich zu Grunde legen läßt. Dennoch beherrscht das Bild der Passion bei ihm noch das Gebiet des ästhetischen Gefühls.

Wenn man die Tiefe seiner Melodik mit dem Ringen bei Beethoven vergleichen, und etwa auch als ein Ringen des

Gebetes erkennen möchte, so ist aus dem Gesichtspunkte der Lyrik der Unterschied evident: daß bei Bach dieses Ringen immer im Hinblick auf Christus sich vollzieht und gestaltet. Daher bleibt seine Melodik doch mehr unter dem Zeichen der Erhabenheit, wenngleich er auch an schlichten, innigen Momenten reich genug ist.

8. Die Humanität in der Lyrik Goethes.

Wir suchen hier nicht weiter die literarische Vermittlung der Reformation mit der Lyrik des 17. Jahrhunderts zu verfolgen. Wir gehen auch nicht näher auf Herder ein, obwohl dieser durch seinen „Geist der ebräischen Poesie" die Einwirkung der Psalmen auf das Volkslied festgestellt haben dürfte. Wir legen bei Herder größeres Gewicht auf seine „Völkerstimmen". Die Universalisierung, welche er im Volksliede verfolgt, lenkt in entschiedener Weise ab von dem ganzen religiösen Horizonte. Die Universalität des Volksliedes ist die tiefste und kräftigste Vorbereitung des Grundgedankens der Humanität.

Dieser Grundgedanke der Kultur wird der ästhetische Grundgedanke der Lyrik. Alle Menschen, alle Völker singen Leid und Lust der Liebe, und in ihrem Liebeslied besingen und offenbaren sie alle ihr Menschenherz. Dieses Lied der Liebe wird das Dokument der Humanität. Und die Humanität ist die neue, freie Sittlichkeit, die sich unabhängig macht von dem Ideenzwang der Glaubensformen.

So führt die Humanität von den Völkerstimmen Herders zur Lyrik Goethes. Auch sie ist aus der Polemik gegen den Glaubenszwang erwachsen. Wie sein Prometheus gegen die Götter Griechenlands sich richtet, so die Braut von Korinth gegen die „Menschenopfer" des eigenen Glaubens. Aber seine Lyrik erblüht aus positiven Wurzeln, aus den positiven Gedanken der Humanität. Daher verbleibt es bei ihm nicht etwa bei doktrinärer Befeindung der Religion; die systematische Eigenart der Kunst erhebt sich in ihm zur Selbständigkeit, ohne sich von der Religion abhängig zu machen, aber auch ohne die Religion für ihre eigenkräftige

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Menschenliebe zu meistern und anzugreifen. Vielmehr läßt er auch ihr die Kraft der Idealisierung angedeihen, und auf Grund derselben verschmäht er es nicht, sich mit ihr zu verbinden.

Goethes Lyrik ist keusch und rein, wie sie ebenso auch wahrhaft religiös ist. Darf man sagen: sie ist keusch und rein, weil sie wahrhaft religiös, und nicht mehr in dogmatischer Befangenheit religiös ist? Wenn anders aber es unzweifelhaft ist, daß die Keuschheit des Goethe'schen Liebesliedes durch den Geist der Humanität bedingt ist, so muß die Frage bejaht werden. Denn wie die wahrhafte Religiosität im Kultursinne negativ bedingt ist durch die Befreiung von dogmatischer Befangenheit, so ist sie positiv bedingt durch die wahrhafte Humanität. Wahrhaft aber wird die Humanität nicht durch die abstrakte Nächstenliebe, sondern durch die Menschenliebe, wie die Kunst allein sie durch die Liebe zur Natur des Menschen zu lehren und zu bekräftigen vermag. In der Liebe des Liebesliedes bezeugt sich unverhüllt die Natur des Menschen; in ihrer Anerkennung und Fortbildung betätigt sich daher auch am klarsten und sichersten die wahrhafte Humanität.

Die Lyrik Goethes hat in dieser Sicherstellung der Humanität ihre eminente ästhetische Bedeutung. Nicht nur das Liebesgefühl wird ungehemmt, und daher die tiefste Kraft des künstlerischen Gefühls entbunden und geweiht, sondern mit ihm zugleich wird die Kunst als Fundament und Schutz der Humanität begründet. Humanität ist ein abstrakter Ausdruck, der der Ideenlehre der Philosophie entstammt. Die Humanität ist jedoch so klar in aller Mannigfaltigkeit des Goethe'schen Liebesliedes beleuchtet, daß er an seine Stelle getrost den altväterischen Ausdruck der Frömmigkeit setzen kann. „Dem Frieden Gottes, welcher euch hienieden mehr als Vernunft beseliget — wir lesen's — Vergleich' ich wohl der Liebe heitern Frieden, in Gegenwart des allgeliebten Wesens. Da ruht das Herz, und nichts vermag zu stören Den tiefsten Sinn, den Sinn ihr zu gehören". Da ruht das Herz.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Ruhe des Herzens, nicht die Unruhe des Verlangens, ist das Wahrzeichen dieser Liebe, dieses Friedens, der dem Frieden Gottes verglichen wird, und deren tiefster Sinn doch sein soll: „ihr zu gehören". Weder ihr untertan zu sein, ihr zu ihren Launen, ihrer Leidenschaft, als einer Übermacht, unterworfen zu sein, noch auch sie sich selbst unterworfen, nicht einmal sie dem eigenen Ich zugehörig, sondern „ihr zu gehören", das ist der tiefste Sinn der Liebe, wie sie hier schlicht bestimmt wird.

Und mit dieser Schlichtheit stimmt der religiöse Schwung dieser Liebe überein. „In unsers Busens Reine wogt ein Streben, Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben, Enträtselnd sich den ewig Ungenannten; Wir heißens: fromm sein. — solcher seligen Höhe Fühl' ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe". So wird der tiefste Sinn, „ihr zu gehören", näher bestimmt: „sich aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben". Er scheut das platte Mißverständnis nicht, als ob die Liebe dadurch in Dankbarkeit verflüchtigt würde. Diese Hingabe aus Dankbarkeit gilt „einem Höhern, Reinern". Das ist zwar der Unbekannte, der „ewig Ungenannte"; den wir in dieser freiwilligen Hingabe uns enträtseln, aber mit dieser Hingabe wird nun eben die Liebe verglichen, und so wird auch die Geliebte zu einem höhern reinern Wesen. „Vor ihrem Blick, wie vor der Sonne Walten, Vor ihrem Atem, wie vor Frühlingslüften, Zerschmilzt, so längst sich eisig starr gehalten, der Selbstsinn tief in winterlichen Grüften". So wird der Selbstsinn vom reinen Selbstgefühl vernichtet.

Dieses Frommsein der Liebe enthalten Goethes Liebeslieder in allen Perioden. Auch „Willkommen und Abschied" atmet diese keusche Bescheidenheit. „In meinen Adern, welches Feuer! In meinem Herzen welche Glut! Dich sah ich, und die milde Freude Floß von dem süßen Blick auf mich .. Ein rosenfarbnes Frühlingswetter Umgab das liebliche Gesicht Und Zärtlichkeit für mich — ihr Götter! Ich hofft' es, ich verdient' es nicht." Diese Bescheidenheit ist echt, und daher ein Symptom der echten Liebe; diese Bescheidenheit zugleich mit der Hoffnung: „Ich hofft es,

ich verdient' es nicht". Auch der Schluß des Gedichtes bekräftigt diesen „tiefsten Sinn" der Liebe: „Ich ging, du standst und sahst zur Erden, Und sahst mir nach mit nassem Blick; Und doch, welch Glück, geliebt zu werden! Und lieben, Götter, welch ein Glück." Diese Steigerung ist charakteristisch für die echte Liebe. Wie ihr tiefster Sinn ist, „ihr zu gehören", so ist ihre Höhe nicht, „geliebt zu werden", sondern das höchste Glück besteht im Lieben, in dem positiven Gefühl des Zugehörens und der freiwilligen Hingebung, nicht in dem den Selbstsinn befriedigenden Bewußtsein, geliebt zu werden; darin erfüllt sich noch nicht die Reinheit des Gefühls; die vielmehr erst durch die positive Handlung und Gesinnung, „ihr zu gehören", sie als das „Höhere, Reinere" anzuerkennen, begründet wird.

Selbst im „Wiederfinden" in den Liedern der Suleika äußert sich diese Keuschheit, trotzdem doch gerade in diesem Gedicht die ganze kosmogonische Kraft der Liebe aufgetürmt wird. „Ist es möglich! Stern der Sterne, Drück' ich wieder dich ans Herz!" Der Schöpfung der Welt wird die Liebe verglichen. „So mit morgenroten Flügeln, Riß es mich an deinen Mund, Und die Nacht mit tausend Siegeln Kräftigt sternenhell den Bund". Und darauf heißt es unmittelbar: „Beide sind wir auf der Erde Musterhaft in Freud' und Qual". Der scheinbar prosaische Ausdruck „Musterhaft" hat hier eine tiefe Prägnanz. Es ist die systematische Reinheit der Liebe, die hier zum Bekenntnis gebracht wird. Das Gedicht ist bekanntlich ein echtes Gelegenheitsgedicht, und man weiß zufällig, wie das Verhalten Goethes zu dieser Suleika sich streng behauptet hat.

Aber auch hier scheiden sich Ästhetik und Literaturgeschichte. Die Ästhetik geht es nicht an, und sie hat sich davon nicht beirren zu lassen, was der Dichter erlebt hat, und ob und in welchem Grade sein Leben im Einklang steht mit seinem Dichten. Der Ästhetik liegt es allein ob, zu prüfen, ob das Gedicht die Vollendung der Reinheit hat. Diese Vollendung ist der Goetheschen Lyrik aufgeprägt, und ihr zufolge vermag die Ästhetik nunmehr dieses Liebeslied ebenso als den Gipfel, wie als die Wurzel der Lyrik anzuerkennen. Diese Goethesche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vollendung der Lyrik vollbringt die Idealisierung der Geschlechtsliebe.

Und in dieser Idealisierung beschwört sie die größte Gefahr, welche der Reinheit der Kunst überhaupt droht. Sie erst scheidet mit klarer Sicherheit das Weltalter der Humanität von dem der mit der Religion verbundenen Kunst, vom Minnesang des 13. Jahrhunderts. Diese Liebe ist fromm sein ohne Mystik, ohne Befangenheit in den Glaubenstypen der Liebe, und ohne die sexuelle Zweideutigkeit, welche von dieser religiös-konventionellen Liebe unabtrennlich ist. Diese Liebe ist rein, weil in ihr das Gefühl rein wird.

9. Die Verinnerlichung des Naturstoffs des Leibes.

So steht der Lyrik ein großer Anteil zu bei der allgemeinen Aufgabe der Poesie, und durch sie der Kunst für die Idealisierung des Selbst, und für die Verinnerlichung des Stoffes für das Kunstwerk. Hier ist der Leib und sein Naturtrieb dieser allgemeine Stoff, der durch die Verinnerlichung zur Idealisierung, zur Reinheit des Gefühls umgewandelt werden soll. Die Universalität des Eros hat sich hier an der Spezialität der Geschlechtsliebe zu bewähren. An der Natur des Menschen darf kein Widerspruch, an dem Leibe kein Makel der Natur bleiben. Die Humanität ist die Frucht des Eros. Die Lyrik hat diese Frucht zur Reife gebracht.

Der Einheit von Seele und Leib entspricht, der Humanität gemäß, die Einheit der Liebenden. Das Ich erkennt sich in seiner unbezwinglichen Dualität. Diese Dualität ist nur das Werk des ästhetischen Gefühls. Der Ethik ist mit der Dualität nicht an sich gedient; ihr kommt es zuerst nur auf die Allheit an, und erst aus dieser kann die Dualität abstammen. Diese Einheit des Ich begründet und befestigt sich innerhalb der Ethik nur in der Allheit des Staates und der Menschheit, und nur als ein Tugendweg, nur als eines der relativen Mittel kann auch die Dualität

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durch sie bestimmt werden. In der Tat bleibt es der Ethik vorbehalten, diese Bestimmungen zu treffen, und ihre Kollisionen abzugrenzen.

Die Poesie, die Lyrik insbesondere kennt die Ehe nicht. Aber für sie sind auch die sozialen Kollisionen nicht vorhanden. Wo ihrer gedacht wird, wie im Volkslied, da unterscheidet sich dies eben von der reinen Lyrik. In dieser errichtet sich die Einheit des Individuums in der Dualität des Menschen. Wie Platon im Symposion den Arzt Eryximachos den Mythos von der Zerteilung des Menschen in die beiden Hälften, die nunmehr einander suchen und begehren, berichten läßt, so ist die Dualität der organische Ausdruck von der Natur des Menschen. Wie der Mensch aus Leib und Seele besteht, so die Einheit des Menschen aus Mann und Weib. Diese Einheit ist das Problem der Kunst überhaupt, sie ist das Problem des Selbstgefühls. Und wie die Poesie die Gefühlssprache aller Kunst ist, so ist die Lyrik, als die Poesie des Liebesliedes, die Gefühlssprache der dualen Einheit des Menschen.

Wir erkennen immer deutlicher, daß die Poesie nicht die Geschäfte der Moral besorgt, wenn sie für Keuschheit zu sorgen hat, sondern, daß die Homogeneität des Leibes mit der Seele ihr Problem bildet. Der Leib darf daher in seinen sinnlichen Trieben nicht außer Zusammenhang mit den Aufgaben der Seele gesetzt werden; sonst würde auch die Einheit unmöglich werden. Auch die Idealisierung verliert somit jeden Schein einer von außen aufgedrungenen Verhimmelung. Die Idealisierung ist nichts als Verinnerlichung; Verinnerlichung des Sinnlichen ebenso, wie des Geistigen. Idealisierung hat nichts mit dem Übersinnlichen zu schaffen; sie ist nur Verklärung, besser Klärung des Sinnlichen gemäß der Einheit der Natur des Menschen, gemäß der Reinheit des Selbstgefühls, gemäß der Liebe zur gesunden Natur des Menschen.

Die Dualität des Ich enthebt sich der sinnlichen Natur nicht; sie unterdrückt sie nicht, sie verdeckt sie nicht, sie entwürdigt sie nicht, und schämt sich ihrer nicht. Die Tränen nehmen die Würde einer Opfergabe des Menschen

an diese Einheit seiner Natur an. Und daher werden sie zum Troste, bleiben nicht nur Auslösung des Schmerzes.

In dieser dualen Einheit der Liebe begründet sich auch die gegenseitige Erhöhung ihres Wesens und Wertes, welche dem Liebesliede eigen ist, und welche gemeinhin die Idealisierung zu bedeuten scheint. Hierin liegt freilich schon eine Gefahr der Selbstsucht und der Eitelkeit der Selbstbespiegelung, welche von der Reinheit ablenkt. Hier liegt die schmale Grenzlinie, welche die Lyrik Goethes von der der Romantik abscheidet, wie überhaupt von aller epigonenhaften. Bei Novalis ist schon äußerlich auffallend der Rückfall in die kirchliche Minne, wie in der Nachahmung der Maria mit dem Jesuskinde.

Aber abgesehen von dieser Tendenz, welche an sich das ästhetische Schaffen unselbständig macht, ist es auch der Naturalismus, der die Romantik in allen ihren Nuancen kennzeichnet. Die Verherrlichung der Wollust gilt ihr als ein berechtigtes Problem, und jeder Einspruch dagegen wird als ein Übergriff der Moral verdächtigt. Indessen kann man bei diesen Richtungen selbst beobachten, daß sie an ihrem vollen Rechte zweifeln; denn sie begründen das Recht der Wollust durch das Recht der sinnlichen Kraft. Sie trauen also doch nicht vollständig dem Recht auf die Lust, insofern sie den Heroismus der Naturkraft des Geschlechtstriebes dafür einsetzen.

So entsteht der Typus des Don Juan, der jedoch lange zuvor dem romantischen Epos angehörte. Dieses literarische Faktum allein bezeichnet die Grenzscheide. Die Lyrik weiß von keinem Don Juan. In ihr gibt es keine Helden des Geschlechtstriebes, welche Legionen von Weibern erobern und abschwächen. Die Liebe kennt keine Eroberungskünste; ihr ist die Übergewalt der Naturkraft ebenso widerwärtig, wie die Selbstbespiegelung. Vor ihr wird der Satz zur Torheit, daß Alles nur Eitelkeit sei. Die Liebe glaubt nicht an die Eitelkeit; sie glaubt nur an die Ewigkeit ihres Gefühls. In diesem Gefühle wird ihr die Unsterblichkeit der Seele glaubhaft. Denn diese Ewigkeit des Gefühls begründet die Ewigkeit des Selbst, und dieses Selbst ist eine duale Einheit, und so ist diese Ewigkeit nicht Selbstsucht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch bei Heinrich Heine ist dies der Grundmangel seiner großen poetischen Kraft, daß er diese Richtung zur Reinheit zwar eingeschlagen, aber nicht einzuhalten vermochte. Die Unkeuschheit ist keineswegs der durchschlagende Grund; sie könnte ausgeglichen werden durch so manches Gedicht, in dem er zur Reinheit aufstrebte und auch zur Keuschheit. In diesen Gedichten hat er die beste Kraft des Volksliedes eingesogen, und in echter Verwandlung wieder ausgeatmet. Aber die Idealisierung der dualen Einheit ist ihm deshalb nicht durchweg gelungen, weil er von der Eitelkeit der Selbstbespiegelung sich nicht frei gemacht, weil er in mißverstandenem Hellenismus die menschliche Sinnlichkeit zu einem isolierten Gegenstande der dichterischen Reflexion machen zu dürfen vermeinte. Darin besteht sein Naturalismus, sein Epigonentum, seine Romantik, seine Unzulänglichkeit zu klassischer Vollendung und Idealität.

Das ist auch der Grund seiner Ironie, die nicht zu ästhetischer Freiheit sich aufgeschwungen hat. Wie könnte sie den epigrammatischen Abschluß eines Gedichtes bilden, das in lyrischer Kraft aufsteigt? Die Ironie kichert zwischen den Zeilen, während der Inhalt oft so schön und so rein ist. Diese Ironie ist der Selbstverrat des poetischen Gewissens, das sich nicht rein fühlt, das zum Bekenntnis seiner Schuld gedrängt wird. Immerhin ist diese Ironie bei ihm ein Kraftzeichen einer innern Moralität, das Achtung verdient gegenüber der Heuchelei mit einer angelernten und angekränkelten Mittelalterlichkeit. Aber dieser Rest moralischer Kraft in ihm ist nichtsdestoweniger der Ausdruck seiner ästhetischen Schwäche.

Es ist vielleicht das allersicherste Symptom der ästhetischen Schwäche in aller Kunst, daß die mangelhafte Reinheit in der Ironie sich verrät. Man könnte es ja sonst gar nicht verstehen, wie der Künstler mit eigener Hand die Blöße seines Werkes aufdecken, in eigenem Geständnis sein Verdikt über dasselbe aussprechen kann. Man darf sich darüber nicht täuschen, daß die Menge, die bekanntlich größer ist, als sie eingeschätzt wird, diesen innern Bruch gar nicht merkt, so daß ihr derselbe nur als ein größeres Reizmittel erscheint, als eine Art von Vielseitigkeit, als eine Gegenwirkung gegen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

9. Die Abweisung von Wunder, Schicksal und Krankheit.

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

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

10. Das Erlebnis und das Bekenntnis.

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Liebe, dieses Aussprechen ist das Bekennen. Und erst durch das Bekenntnis gewinnt auch das Erlebnis seinen persönlichen Eigenwert. Das Erlebnis wird zu einer Vertretung des Individuums. Die Begebenheit gehört einem Kreise von Interessenten an; das Erlebnis betrifft das persönliche Leben des Individuums. Daher gehört das Bekenntnis zum Erlebnis. Erst durch das Bekenntnis erfüllt sich das Erlebnis mit seinem individuellen Charakter.

Das Bekenntnis befreit die Lyrik von dem Verdacht einer Schaustellung des eigenen Innern. Dieser Verdacht wäre begründet, wenn die Lyrik ihre Selbständigkeit an die Künste, denen sie sich mitteilt, aufzugeben hätte. Dann könnte man denken, daß die anderen Künste aus der übernommenen Liebe heraus die Natur des Menschen in ihrer dualen Einheit darzustellen vermöchten, ohne die indiskrete, dem Verdacht der Prahlerei ausgesetzte Aussprache mit auf sich zu nehmen. Damit aber würde das Erlebnis zu einer Begebenheit verflacht werden. Das gerade ist das Eigene der Lyrik, daß ihr das Bekenntnis des intimsten persönlichen Lebenswertes des menschlichen Individuums anvertraut ist. Das Erlebnis der Liebe ist ein Ewiges im Dasein des Menschen.

Und dieses Ewige als solches zu bekennen, das ist eine eigene Aufgabe der Liebe zur Natur des Menschen, das ist die Aufgabe der Lyrik, die dadurch nicht geschmälert wird, daß alle Künste sich von ihr nähren, sich von ihr das Erlebnis der Liebe offenbaren lassen müssen. Wie sehr sie alle diese Offenbarung, als ihr Fundament, bewahren, und immer nur ausbauen, so bleibt es bei ihnen nicht der volle Inhalt eines Bekenntnisses. Ihre Objektivität hat eine andere Aufgabe. Die Lyrik dagegen erkennt keine andere Aufgabe für sich an, als welche das Bekenntnis, und in seinem Lichte das Erlebnis bildet, das Erlebnis, welches, als den Inbegriff des ewigen Lebenswertes, den Wert und Charakter des Individuums zum Bekenntnis bringt.

Wenn anders nun das reine Gefühl das reine Selbstgefühl ist, so ist der Lyrik dadurch ihre Selbständigkeit gesichert, daß sie die duale Einheit des Selbst zum Bekenntnis, zur Darstellung bringt. Das Selbstgefühl erschöpft sich nicht in dieser

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dualen Einheit des Individuums, aber es entspringt aus ihm. Diesen Ursprung des ästhetischen Selbstgefühls, den das Liebeslied bildet, haben die anderen Künste zur Entwicklung zu bringen; aber keine dieser Entwicklungen, noch sie alle in ihrer Vereinigung, können die Selbständigkeit dieses Ursprungs ersetzen.

Und die Entwicklung ist in ihrer Homogeneität und Folgerichtigkeit bedingt dadurch, daß diese ursprüngliche Selbständigkeit der lyrischen Grundform unangetastet bleibt. Auch das Drama darf seine lyrische Wurzel nicht verändern wollen. Den bildenden Künsten wird und muß solche falsche Tendenz fernbleiben. Aber eine nicht unmögliche Gefahr bildet dieses Problem für die Musik.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Drittes Kapitel.

Das Drama.

1. Die Relation mit dem Zuschauer.

Die Lyrik hat das ästhetische Individuum, als solches, zur Erzeugung gebracht. Das Individuum ist eine ästhetische Substanz; denn das reine Gefühl ist das Selbstgefühl. Dennoch kann die Poesie beim Individuum nicht verbleiben; das Selbstgefühl, wie sehr immer es aus dem lyrischen Individuum erwächst, muß über dasselbe hinauswachsen. Die Poesie des Individuums, als diese Wurzel der Poesie, fordert und fördert die Entwicklung des Individuums zu höheren Formen des Selbst, zu einer höhern als der dualen Einheit des Selbst.

Auch die Lyrik — erst jetzt gilt es, dies zu beachten — ist nicht schlechthin aus dem Erlebnis und als Bekenntnis desselben entstanden, sondern der allgemeine Zusammenhang, der in sittlicher und geistiger Beziehung mit dem Individuum sich auftut, der Zusammenhang mit dem Göttlichen, bildet auch hier die Brücke. Die Vorbedingung des Sittlichen macht sich hier wiederum geltend.

So ist es zu verstehen, daß die Lyrik ursprünglich chorische Lyrik ist, und als solche in der Kunstform des Hymnus sich darstellt. Freilich geht sie damit auf das Epos zurück, steht vielmehr noch innerhalb der Entwicklung des Epos, dessen Begebenheiten auch der Hymnus besingt. Aber der Hymnus ist nicht Erzählung; er ist Enthusiasmus, und dieser Terminus bedeutet nicht schlechthin Begeisterung, sondern Verinnerlichung der Gottheit. Diese Verinnerlichung ist das spezifisch ästhetische Moment, welches nicht ursprünglich religiös ist, sondern von der Religion erst übernommen wird. Der Enthusiasmus des Hymnus hebt ihn aus dem Epos heraus, und läßt als Erlebnis und als Bekenntnis die Verinnerlichung der Lyrik zur Entwicklung kommen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Immerhin aber ist es der Hymnus, mithin der Zusammenhang des Individuums mit der Gottheit, welcher erst die duale Einheit des lyrischen Individuums hervorbringt.

Unter den Hymnen ist es nun aber der an den Dionysos, von dem eine höhere Form der Poesie ausgeht. Der Dionysos ist eine Urkraft der Kunst; weil in ihm die beiden Momente des Schönen in die Erscheinung treten. Er stellt sinnliche Urkraft und Übermacht, und ebenso auch den Urquell geistiger Offenbarungen, mithin alle Zeichen der Erhabenheit dar. Zugleich aber ist der Satyr sein beständiger Begleiter. Wir wissen, daß der Satyrtypus an die Grenzen der Menschheit gemahnt, an das Chthonische, Urweltliche, in dem alles Menschliche seine Wurzel hat, von der es aber zu selbständiger Eigenart sich abzweigen muß. Der Satyr steht nicht für sich allein; so ist er auch nicht allein das ganze Element des Menschenwesens. Er ist nur ein Attribut des Dionysos, und so wird dieser vielmehr die Wurzel des menschlichen Selbst; und der Satyr ist nur diesem Wurzelgeäder eingewachsen.

Der Hymnus an den Dionysos ist der Dithyrambus. Im Dithyrambus aber vollzieht sich der Enthusiasmus, entwickelt sich die neue Form der poetischen Verinnerlichung, welche über die Lyrik hinauswächst.

Auch andere Momente im Kultus des Dionysos treiben auf eine solche Entwicklung hin. Seine Feste, die Dionysien, sind Naturfeste, in denen alle Seiten des Naturbegriffs, bis in die sozialen Probleme hinein, mit elementarer Gewalt gefeiert werden. Die Korybantentänze und alle die bis zu wilder Raserei gesteigerten bakchischen Verzückungen sind die Natursymbole dieses Enthusiasmus. Und dennoch nimmt diese Raserei eine strenge Methode an.

Die Verzückungen ordnen sich zu der Kunstform der Tänze, und die Ausschweifungen regeln sich zu geordneten Aufzügen, welche die Stadtgegend, den Komos, durchschweifen. Und so verbindet sich mit diesen Tänzen und diesen Aufzügen die Entwicklung, welche der Rausch der Verzückung, die Wildheit des Enthusiasmus in der Kunstform des Dithyrambus eingeht. In diesem Zyklus von Kunstvorgängen ist das Drama ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

standen, als die neue, die höhere Form der Poesie, welche in der chorischen Lyrik des Dithyrambus mit der Lyrik zugleich das Epos zur Voraussetzung hat.

Der Dithyrambus, als ein chorischer Hymnus, steht im Gegensatze zur dualen Einheit des lyrischen Individuums. Für die neue Entwicklung des Selbstgefühls ist es darauf abgesehen, daß das Selbst nicht in der Isolierung des dualen Individuums stecken bleibe. Die Souveränität dieses Individuums wird aber auch nicht durch den Dithyrambus des Chors abgetan. Der Chor ist im Hymnus immer nur ein Massenindividuum. Dieses aber ist noch weniger ein Selbst als das duale Individuum, welches doch jetzt übertroffen und überboten werden soll. So entsteht hiermit ein ganz neues ästhetisches Problem der Einheit des Selbst, gemäß einer neuen Form der Reinheit des Selbstgefühls. Die neue Form des Dramas ist eine neue Form des reinen Selbst.

Auch in anderer Hinsicht läßt sich diese neue Entwicklungsform herleiten. Im Epos ist Alles Erzählung von einem Dritten, den die Begebenheit betrifft, der sie vollzieht und erleidet. Gegenwärtig ist eigentlich bei der Erzählung nur der Rhapsode selbst. Daß auch die Hörer es sind, kommt noch gar nicht zu charakteristischer Beachtung; höchstens gilt es für selbstverständlich, weil die Erzählung ja Mitteilung ist. Auch in der chorischen Lyrik ist nur das chorische Individuum gegenwärtig; der Hörer tritt hier noch mehr zurück als im Epos. Denn in den Vordergrund tritt jetzt der Gott, an den der Hymnus gerichtet wird.

Jetzt tritt allerdings eine Relation zwischen dem Massenindividuum und dem Gotte ein, aber diese wird vom Enthusiasmus aufgehoben, in dessen Verinnerlichung die beiden Glieder der Relation verschmelzen. Zudem aber bleibt der Gott des Dithyrambus noch immer im Hintergrunde; er wird in ihm selbst noch nicht gegenwärtig, und so verbleibt es auch hier noch bei dem chorischen Individuum, welches die Gegenwart gänzlich ausfüllt.

Und die engere Lyrik kennt erst recht keine andere Gegenwart, keinen andern Horizont, als den des dualen

Individuums. Für sie gibt es keinen Hörer ihres Bekenntnisses. Und doch muß diese Abstraktion, diese Fiktion überwunden werden. Der Erzähler erzählt nicht nur für sich selbst, und der Bekenner bekennt nicht für sich selbst, wenn das reine Selbst seiner selbst bewußt wird, als einer Erzeugungsweise der reinen Kunst. Diese Naivität darf nicht bestehen bleiben, wenn das Selbstbewußtsein der Kunst zur Reife kommen soll.

Das Drama lüftet den Schleier, der diese Fiktion einer souveränen Individualität und einer erschöpfenden Gegenwart bestehen läßt. Und dem Drama gelingt diese Befreiung dadurch, daß sie die Gegenwart, die Gegenwärtigen in den Vordergrund rückt; daß es die Gegenwärtigen in Relation bringt zu den bisherigen Individuen. Auf diese Relation waren die bisherigen Formen der Poesie nicht eingestellt.

So tritt jetzt als ein neues Problem die Relation mit dem Zuhörer auf. Schon die chorische Lyrik in ihrer eigenen Struktur konnte hierzu die Vermittlung bilden. Bei dem Rausche und der Verzückung, denen der Bakchusdienst sich hingab, lag es nahe, den Gott selbst in die Erscheinung treten zu lassen. Damit verschwand das epische Element der hymnischen Lyrik; aber durch diese Intervention des Chorführers, als des leibhaftigen Gottes, war das Individuum der Lyrik doch noch nicht überwunden, noch nicht auf eine neue Stufe das Selbst gehoben.

Dies darf vielleicht auch noch für Thespis gelten, der, wie Dionysos, und wohl auch als Dionysos, auf seinem Karren einherfuhr. Hier waren die Zuhörer noch nicht gesammelt, und auf die Relation zu dem neuen Darsteller gerichtet. Auch der Chor bestand ja noch aus den Böcken selbst, die dem Dionysoskult angehören. Diese Gegenwärtigen gehören noch zum Apparate der Schaustellung selbst; sie stehen ihm nicht gegenüber, können also nicht in Relation zu dem Individuum der Schaustellung, zu dem Schauspieler gesetzt werden. Aus den Bockchören mußten erst wieder Menschenchöre werden; dadurch erst konnte der Akteur, der ursprünglich ein Verhüllter (ὑποκριτὴς) war, sich gegenwärtig und augen-

scheinlich machen als ein Erster im Wettkampf, im Agon. So wird der Protagonist zum Darsteller, zum Schauspieler. Diese Verwandlung, diese Neuschöpfung des Schauspielers ist das Werk des Aeschylus.

Der Schauspieler hat das lyrische Individuum verdrängt, hat eine neue Form des Individuums herbeigeführt. Der hypokritische Schauspieler, der die Bockchöre in seinem Gefolge hatte, — brachte den Gott selbst in sich zur Erscheinung; der Protagonist mit seinen Menschenchören stellte jede Person, nicht nur den Gott, in sich dar. Diese neue Form der erweiterten Individualisierung forderte eine neue Relation zu diesem neuen Individuum heraus.

Der Protagonist war von seinem Chore umgeben, aus dem er nun heraustrat; mithin war die lyrische Individualität weitaus überstiegen. Wenn nun das neue Individuum auch aus den Schranken seines Chors in solcher Eminenz hervortrat, wenn es die Illusion einer allgemeinen Personifikation erweckte, so konnte diese Kraft der Illusion nur von der Relation herrühren, welche jetzt zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer über den Kopf des Chors hinweg hergestellt wurde.

Zur Illusion gehören Gegenwärtige, welche sie erfahren, an welchen sie sich ereignet und erprobt. Wenn anders nun zur Kompetenz des Protagonisten die allgemeine Personifikation, und damit die Kraft der Illusion gehört, so ist diese Kompetenz des Schauspielers bedingt durch seine Relation mit dem Zuschauer, in dem die Illusion zum Ereignis wird. Das Ereignis im Zuschauer ist aber nicht die letzte Staffel in dieser Relation.

2. Die Einheit der dramatischen Handlung.

Bedenken wir wiederum die Differenz im Objekte des Dramas von dem der voraufgehenden Formen. Im Epos bildet die Begebenheit, die Geschichte das charakteristische Objekt. In der Lyrik ist das subjektive Erlebnis die Liebe,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Sehnsucht, die Klage, die Hoffnung. Was ist das neue Objekt im Drama? Was ist der Sinn des dorischen Wortes, welches die neue Form des Drama geprägt hat?

Ist denn die Handlung wirklich ein neues Objekt? Ist nicht auch die Begebenheit, wie alle Geschichte, vorzugsweise Handlung? Ist nicht auch das innere Erlebnis, sei es an sich, sei es durch den Zusammenhang, in den es gedrängt wird, durchaus auch Handlung? Die Bakchische Lyrik ist wahrlich von erschütternden Handlungen durchzuckt. Das neue dorische Wort kann nur auf die neue Gestaltung der dionysischen Chöre und der Individuen, die aus ihnen hervortreten, in seiner typischen Bedeutung bezogen sein. Diese neuen Individuen der Schauspieler sollen die neue Handlung heraufführen; die Handlung, welche von Begebenheit und Erlebnis, von Erzählung und Bekenntnis eine ästhetische Differenz bilden soll. Worin aber besteht im letzten Grunde der ästhetische Charakter und Wert dieser dramatischen Handlung?

Man setzt sich über die eigentliche Schwierigkeit hinweg, wenn man das Charakteristische der Handlung in ihrer Aktualität und Gegenwärtigkeit annimmt. Denn dabei bleibt die Frage vielmehr bestehen: worauf beruht die Gegenwärtigkeit der Handlung? Auch das Epos macht durch die Anschaulichkeit der Erzählung die Begebenheit gegenwärtig. Und die Energie des lyrischen Bekenntnisses läßt das Erlebnis sicherlich nicht als ein überstandenes erscheinen. Die Gegenwart ist nur ein anderer Ausdruck für dasselbe Problem, welches die Handlung ausdrückt. Wir sahen schon, daß die Illusion, ohne welche die Gegenwart nicht zur Erscheinung kommen kann, die Relation mit dem Zuschauer herbeizieht.

Schon der ethische Begriff der Handlung lehrt die Notwendigkeit einer Relation. Die Ethik des reinen Willens hat es deutlich zu machen gesucht, daß der Handelnde nicht ein isoliertes Ich sein kann, daß zur Handlung mindestens zwei Teilhaber gehören. Die Handlung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist prototypisch Rechtshandlung, wie sie im Vertrage vollzogen wird. Zu solcher Rechtshandlung gehören zwei Partner. Und gerade in dieser Dualität konzentriert sich die Einheit der Rechtshandlung, die Einheit des Rechtssubjekts.

Wie nun die Handlung zum Ausdruck der neuen Form der Poesie sich ausgeprägt hat, so läßt sich auch hier der ethische Grundbegriff der Handlung wiedererkennen. Nicht die Person an sich, noch auch der Schauspieler für sich, vollbringt das Charakteristische der Handlung, sondern erst durch die Relation mit dem Zuschauer wird die Handlung erzeugt. Zur Handlung gehört auch der Zuschauer. Schauspieler und Zuschauer, in ihrer Relation zueinander, bringen die Handlung zustande. Erst beide zusammen sind die Handelnden, sind der Handelnde, der Urheber der Handlung. Die Handlung trägt ihren Namen nicht von dem Schauspieler und seiner Schaustellung, sondern erst von dessen Verbindung mit dem Zuschauer. Auf diese Verbindung kommt es an, und auf die Eigenart derselben. Sie ist eine Relation, in welche der Schauspieler eingestellt wird auf den Zuschauer. Auf dieser Einstellung beruht, in ihr besteht die typische Bedeutung der dramatischen Handlung.

Handlung und Gegenwart treten nunmehr in Korrelation. Die Handlung verwandelt die Umwelt der Aufführung in die wirkliche Gegenwart; und die wirksam werdende Gegenwart verwandelt die Aufführung mit ihren Begebenheiten und Erlebnissen in die duale Einheit der Handlung. Die Handlung ist das neue Problem, das den neuen Namen rechtfertigt. Mit ihr entsteht ein neues Individuum der Poesie.

Die Relation hebt die Isolierung des Einzelnen auf, der als Darsteller zum Träger der äußern Handlung wird. Sie müßte schon für ihn selbst äußerlich bleiben, da der innerliche Wert der Handlung durch die Teilnahme einer zweiten Person bedingt ist. Diese Handlung des Schauspielers wäre mithin noch nicht die dramatische Handlung in ihrer Eigenart; sie wäre nur die Aktualität einer Begebenheit. Wenn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nun aber auch der Zuschauer in die Handlung hereingezogen werden muß, die am wenigsten ihm eine äußerliche Begebenheit bleiben darf, da sie ja in ihm die Illusion erwecken muß, so steigert sich dadurch das Problem des ästhetischen Individuums.

Beide Individuen, der Schauspieler und der Zuschauer, müssen nicht bloß in Relation zu einander treten, sondern in direkte Wechselwirkung. Der Schauspieler muß seine Handlung auf den Zuschauer abzielen, der Zuschauer muß seine in der Illusion wirklich werdende Handlung auf den Schauspieler konzentrieren. Beide Richtungen ergeben in ihrer Vereinigung erst die Einheit der Handlung. Und so vereinigen sich auch die beiden Individuen zu der Einheit des dramatischen Subjektes.

Denken wir wieder an den Chor, aus dessen Individualität heraus der Protagonist hervorgetreten war, so erscheint uns dieser jetzt als das vermittelnde Glied zwischen diesem seinem neuen Gebilde und dem Gliede der neuen Relation, welches für dieselbe nunmehr prägnant wird. Denn der Zuschauer war zwar auch für den Rhapsoden schon vorhanden, aber er blieb außer Wirksamkeit, die erst mit der Relation eintreten kann. Diese Relation wird durch den Chor vermittelt, und daher vermittelt der Chor auch das neue ästhetische Individuum.

Die neue Art des reinen Selbst entsteht im reinen Gefühle der neuen Handlung, welche ebenso sehr ein neues reines Objekt ist, wie sie ein neues reines, ein erhöhtes Selbst, das Selbst der dramatischen Handlung hervorbringt. Die Relation zwischen Schauspieler und Zuschauer hat sich jetzt als Wechselwirkung herausgestellt.

Auch hierin bewährt sich der ethische Begriff der Handlung für die ästhetische Nutzanwendung. Nicht der Akteur allein ist der Handelnde; er kann nicht isoliert gedacht werden; er steht in Wechselwirkung mit dem Zuschauer, der ebenso sehr die Handlung mit bewirkt.

Die Rücksicht auf den Zuschauer bekundet sich schon in den beiden Namen, die das Drama empfangen hat,

gemäß den beiden Arten, in die es sich entfaltet. Schon der Umstand ist bedeutsam, daß das Drama nicht als eine einzige Art, nicht in einer einzigen Richtung auf das reine Gefühl entstanden ist, sondern zu gleicher Zeit in zwei Gegenrichtungen. Und gerade der Hauptbegriff ist nach dem Namen benannt worden, aus dessen Bezeichnung die Gegenrichtung hervorgegangen ist. Die Tragödie hat ihren Namen angenommen vom Bocke (τράγος) des Satyrspiels. So ist, genau genommen, die Tragödie aus dem Satyrspiel entsprungen, welches nur ihren allerdings regelrechten Schluß bildete.

Aber dieses Schlußstück in dem der eigentliche Ursprung sich forterhielt, blieb nicht zulänglich, die Doppelrichtung des Dramas zu vollziehen und zum Ausdruck zu bringen. Nach den Aufzügen (κώμοι) entstand fast gleichzeitig mit der Tragödie die Komödie. Und alsbald entstanden, abgelöst von den Urbedeutungen dieser Worte, für beide Formen die sachlichen Bedeutungen, und zwar gemäß den Erregungen, welche sie im Zuschauer vorzugsweise erwecken. So bezeugt sich unverkennbar die Relation, welche mit dem Zuschauer vom Drama gestiftet wird.

Die Relation hat sich schon als Wechselwirkung zu erkennen gegeben. Denken wir jetzt an die Verinnerlichung, die wir als den allgemeinen Faktor der poetischen Gefühlsbildung betrachtet haben, so muß diese Verinnerlichung in dieser neuen Form der Poesie eine höhere Energieform werden. Indem die Handlung als Ausstrahlung auf den Zuschauer, und von ihm als Rückstrahlung auf den Schauspieler erscheint, wird jetzt erst die Verinnerlichung eine wahrhafte, nicht nur auf das Individuum beschränkte, welches als Aneignung des fremden Stoffes die Verinnerlichung zu vollziehen hat. Jetzt wirkt auch der Zuschauer auf den Schauspieler zurück, und dieser hat diese Rückwirkung seinerseits als Verinnerlichung zu verarbeiten. In dieser doppelten Richtung erst bewährt sich die Einheit der Handlung. Und in dieser doppelten Richtung kann sich daher auch die Einheit der Handlung zu der Doppelheit in Tragödie und Komödie entfalten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

3. Leben und Tod im Drama.

Das neue Problem der Verinnerlichung gibt dem Drama einen neuen poetischen Gehalt; der Fabel, wie ihrer Ausgestaltung. Das Epos ist auf eine nationale Einheit gerichtet, die Lyrik auf die Leiden und Freuden eines in der Liebe dualen Individuums; und in der Antike bleibt die Lyrik doch immer noch in einem naiven Zusammenhange mit der politischen und religiösen Form des Epos. Erst die neuere Zeit bringt es nicht sowohl sonnenklar, als vielmehr gewitterschwer an den Tag, daß das Individuum zwar abhängig ist von Stamm und Geschlecht, daß es dennoch aber eigene Strebungen nicht nur hat, sondern haben soll; daß diese eigenen Strebungen die eigensten Pflichten des Individuums sind, in deren Aufnahme und Befolgung das ethische Individuum innerhalb und gegenüber den allgemeinen Verbindungen seines Stammes geboren und zum selbständigen Leben erzogen wird. Die neue Zeit hat dieses Verhältnis des Individuums zu dem Milieu des Geschlechtes und des Stammes zum zentralen Problem gemacht. Aber die Antike hat auch hier der neuen Kultur vorgearbeitet, und das antike Drama ist diese Vorfrucht der modernsten Weisheit.

Das Problem des menschlichen Lebens, des Daseins und Vergehens, des Wirkens der Einzelnen und ganzer Völker, dieser geschichtliche Begriff des Menschenlebens ist die Fabel des Dramas in der Antike, wie in der modernen Zeit. Die beiden isolierten Themata des Epos und der Lyrik, die Gesamtheit und das Individuum, sie treten im Drama selber schon in ein Gegenverhältnis, bevor die andere Relation eingegangen wird. Der Sieg der Gesamtheit ist der Inhalt der Tragödie. Die Hinfälligkeit aller großen Formen der Gesamtheit, aller ihrer Haupt- und Staatsaktionen wird der Stoff der Komödie. Und das Individuum, was wird aus ihm in diesen beiden Gestalten des Dramas?

In der Tragödie geht es unter, muß es untergehen, sofern es seine Individualität gegen die Gesamtheit aufrichtet. Aber vorher schon hat es seine wahrhafte

Auferstehung begangen. Sie wird zur ethischen Vorbedingung des Dramas. Daher ist es nur das Schattenspiel eines Untergangs, welches die Tragödie darstellt. Der Untergang ist zugleich Auferstehung. Diese ist der Lufthauch, der die ganze Tragödie durchweht. Und worin vollzieht sich diese Auferstehung? Die Antwort auf diese Frage muß aus der Relation erfolgen, in welcher sich uns die Eigenart des Dramas bestimmt hat.

Die Auferstehung des in der Tragödie sterbenden Individuums erstreckt sich über den ganzen Verlauf der Tragödie. In diesem aber vollzieht sich die Relation zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer, mithin zwischen dem Helden und dem Zuschauer. Der Held mag sterben, der Tod mag sein Ende bezeichnen, obwohl auch dieses nicht von der Relation mit dem Zuschauer abzutrennen ist. In unserm Mitleid, in unserer Erschütterung setzt sich das Leben des Helden über seinen Tod hinaus fort. So schließt auch der Tod selbst das Individuum nicht ab.

Wenn nun aber hauptsächlich das Handeln, nicht allein das Leiden des Helden, den Gehalt der Tragödie bildet, so bleibt dieses erst recht nicht auf den Helden isoliert, sondern der Zuschauer nimmt den lebendigsten Anteil an ihm. In diesem Handeln und in der Wechselwirkung, welche von ihm aus zwischen Schauspieler und Zuschauer obwaltet, bereitet sich die Auferstehung vor, noch bevor der partielle Tod eingetreten ist. Der Tod des Individuums ist daher nicht nur partiell, sondern auch nur relativ. Er ist nicht ohne die Auferstehung zu denken, die lange vorher schon eingesetzt hat.

Mit unserer Charakteristik des Dramas ändern sich alle Begriffe, welche hier mitspielen. Was ist Leben? Was ist Tod? Was ist Auferstehung? Alle diese Begriffe sind nicht ästhetischer Art. Sofern sie aber, sei es biologischer, sei es ethischer Art sind, können sie nur Vorbedingungen des ästhetischen Gefühls werden. Was ist das Individuum? Das reine Gefühl anerkennt allein das ästhetische Selbst, und in der Entwicklung zu ihr die dramatische Einheit. Diese aber schwebt und haucht, vielmehr objektiviert sich lediglich in der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einheit der Relation zwischen dem Schauspieler, zwischen dem Helden und dem Zuschauer.

Der Held ist an und für sich noch gar nicht ein tragisches Individuum; er wird dies erst in der Wechselwirkung mit dem Zuschauer. Mithin kann in der Tragödie das Individuum des Helden weder handeln, noch leiden, weder leben noch sterben; der Zuschauer muß alle diese Entwicklungsstufen der Handlung seinerseits mit durchmachen, mit seinem Leibe gleichsam und seiner Seele mit erleben. Wie er seine sonstigen Interessen für die Dauer dieser Lebensfeier aufgibt, um nur jenem Bühnenleben sich zu weihen, wie er mithin von seiner sonstigen Individualität sich ablöst, um sich in jenem dionysischen Enthusiasmus mit dem Helden des Dramas mystisch zu vereinigen, so ruft dies auf den Helden die Wechselwirkung hervor.

Sein Leben und Leiden ist gar nicht ein individuelles. So könnte es scheinen, sofern es vom Rhapsoden erzählt wird. Das Drama dagegen reißt das Individuum aus seiner eignen Axe heraus, und macht es zum Spielball einer Fernwirkung. Sein Mittelpunkt wird ein Brennpunkt. Er hat nicht die Einheit eines Stoffwechsels, eines eigenen Lebewesens, sondern er wird zu der idealen Einheit eines dynamischen Verhältnisses. Das Individuum wird zum ästhetischen Individuum.

Diese Restriktion muß man streng im Auge behalten. Alle anderen Bezeichnungsweisen können den Begriff der dramatischen Relation nur verdeutlichen, oder aber verdunkeln. Jedoch die mystische Vereinigung, die wir soeben für den Zuschauer annahmen, dürfte schon bedenklich sein. Die Vereinigung soll eben nur und allein eine ästhetische sein. Diese aber würde ohne Eigenart bleiben, wenn sie als mystische gedacht werden dürfte. Schon für das ethische Selbstbewußtsein ist das mystische Gleichnis irreführend, geschweige für das ästhetische Selbstgefühl. Es ist eben nur diejenige Vereinigung hier statthaft, welche in der Relation zwischen dem Schauspieler-Individuum und dem des Zuschauers vollzogen wird. Diese dramatische Vereinigung hat zum Erzeugnis die neue ästhetische Einheit, das neue Individuum des reinen Gefühls.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

4. Die Einheit des dramatischen Individuums.

Und doch ist dieses neue Individuum nur eine neue Form der Grundgestalt des reinen Selbst. Diese ist niemals ein biologisches Individuum, sondern es ist immer auf die Verinnerlichung, mithin auf den Stoff angewiesen, den es zu verinnerlichen gilt, und in dessen Verinnerlichung das Selbst erst entstehen kann. So ist überall das ästhetische Selbst auf eine Relation mit seinem Stoffe bezogen. Im Drama wird dieser Stoff zum Helden nebst seinem Zubehör. Der Held ist ein biologisches und ein politisches Individuum. Im Drama dagegen wird diese Individualität hinfällig gegenüber dem ästhetischen Problem, welches diese Art von Individuum in die Relation mit dem Individuum des Zuschauers einstellt. Aber auch der Letztere kann hier nicht als Individuum gelten; er muß seine ästhetische Individualität erst in der Relation sich erringen, und sie zu behaupten suchen.

Dieses Erringen und diese Behauptungen bilden das Leben des dramatischen Individuums. Wenn der Held stirbt, so ist sein Tod nur ein biologisches Gleichnis; sein ästhetisches Leben ist ja gar nicht auf seine biologische Individualität beschränkt. Diese ist ja nur eine Stoffeinheit, und als solche nur eine methodische Vorbedingung. In dieser partiellen Erscheinung ist der Held ja gar nicht eine ästhetische Einheit, sondern nur ein Teil derselben, vielmehr ein Glied der Relation, in welcher allein die ästhetische Einheit Bestand hat. Er kann daher ebenso wenig an und für sich sterben, wie an und für sich leben. Er lebt nur das ästhetische Leben des reinen Selbst, welches in der dramatischen Relation beruht. Seine Auferstehung ist daher auch nur ein mythologisches Gleichnis. Er stirbt gar nicht; er braucht daher auch nicht aufzuerstehen. Sein Handeln und sein Leiden, sein Leben und sein Sterben bezieht sich nur auf ein Glied der Relation, wenngleich vorzugsweise auf das des Helden.

Nicht minder aber muß auch der Zuschauer in alle Wechselfälle dieser Relation immer mithineinbezogen werden. Seine Furcht ist eine Art von Tod, sein Mitleid eine Auferstehung. Noch deutlicher wird es am Zuschauer,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

was die dramatische Einheit bedeutet, und worin sie besteht. Er stirbt nicht bei allen seinem Mitleid, geschweige seiner Furcht. Aber seine Gemütsbewegungen gehören, der Relation zufolge, in das innere Leben dieses Dramas. Sein Überleben macht es daher unbestreitbar, daß der Tod des andern Individuums nur ein ästhetischer Scheintod ist. Was geht es im Drama uns an, daß ein Mensch sein Leben aushaucht? Eine solche Betrachtung ist moralischer Art. Im Drama kann das alleinige ästhetische Individuum nimmermehr sterben, sofern der Zuschauer nach Hause geht. Aber wenn der Vorhang gefallen ist, so ist keineswegs das Drama zu Ende, sondern es lebt weiter im Geiste des Zuschauers, in dem die Relation mit dem Helden ebenso wenig, wie die mit dem Zuschauer der beendeten Vorstellung, abgebrochen und vernichtet ist. Nur in der naturwirklichen Erscheinung ist das Stück aus. Das Drama aber hat zwar, als Kunstwerk, einen Abschluß; aber seine ästhetische Wirksamkeit, seine Wechselwirkung ist ein geistiger Prozess, der, als solcher, kein Ende hat. Daher ist das ästhetische Individuum unsterblich, vielmehr ewig. Tod und Auferstehung betreffen nur die Stoffe der methodischen Vorbedingungen; das reine Gefühl, das reine Selbst ist dieser materiellen Vorstellungen enthoben. Die tragische Einheit besitzt das Leben der ästhetischen Bedeutung, welche, wie alles Geistige, Ewigkeit vertritt.

Man könnte meinen, daß die Komödie deshalb die höhere dramatische Form sei, weil sie von dieser Täuschung im Begriffe des Individuums frei ist. In der Komödie ist gar nicht das Individuum der Held, als das Sujet des Dramas, sondern dieser ist die Gesamtheit in den Institutionen ihrer Kultur. Es kann daher auch nicht etwa der Tölpel oder der eigensinnige Scheinheld hier als das dramatische Individuum gelten; denn immer ist es vielmehr das Abstraktum der menschlichen Kultur, welches in Verhandlung kommt. Daher fallen auch die Anstöße hinweg, welche das Schicksal des biologischen Menschen bildet; das Individuum stirbt hier nicht, und seine Auferstehung wird dem irdischen Tode gegenüber daher überflüssig. Der Held

der Komödie kommt nicht zu Falle, geschweige zu einer ernsthaften Erhebung. Er bleibt in der allgemeinen Hinfälligkeit ein allgemeines Glied, dessen Spezialität nur darin besteht, daß er in seinem Falle diese allgemeine Niedrigkeit zu markanter Deutlichkeit bringt.

Er ist daher auch eigentlich gar nicht ein persönliches Individuum, sondern vielmehr ein Typus, sei es des menschlichen Geschlechts überhaupt, und zwar des männlichen, oder des weiblichen Geschlechts sei es ein Typus der allgemeinen geschichtlichen Kultur. So ist freilich jene tragische Antinomie im Begriffe des Individuums in der Komödie nicht gegeben. In ihr spannt sich überall die Relation mit dem Zuschauer. Die Böcke waren die ersten Zuschauer, und sie waren gewiß nicht Statisten. Und was wäre die Komödie ohne die Resonanz des Lachens? Hier also ist die Relation unverkennbar.

5. Die Tragödie Voraussetzung der Komödie.

Dennoch kann hiernach der Wert der Komödie nicht allein bestimmt werden; abgesehen davon, daß alle diese wertschätzenden Abstufungen ohne entscheidenden Belang sind. Entscheidend ist vielmehr in dieser Hinsicht der Umstand, daß die Komödie nicht für sich allein bestehen kann; daß sie die Tragödie zu ihrer innerlichen Voraussetzung hat. Worin besteht diese Voraussetzung?

Sie liegt in der methodischen Vorbedingung, welche die Sittlichkeit für das reine Gefühl bildet. Die Sittlichkeit ist ein positiver Begriff; der reine Wille hat positive Gebilde zu seinen Schöpfungen. Mit negativen sittlichen Werten allein und ausschließlich läßt sich in der Kunst nichts anfangen. Sie können nur durch die Kontrastwirkung ihre Negativität positiv machen. So ergibt es sich schon aus dieser methodischen Sachlage, daß das Drama seinen methodischen Anfang, seinen Ursprung in der Tragödie haben muß; wie

sehr immer gleichzeitig, wie im Satyrnachspiel, die Komödie sich unmittelbar anschließen mag.

Wenn die Komödie von der Antinomie im Individuum frei ist, so kann man sagen, dies komme daher, weil ihr überhaupt der Begriff des Individuums fehlt, der keineswegs lediglich der Biologie entstammt, sondern von der Sittlichkeit entlehnt wird. Diese Entlehnung ist das Werk der Tragödie. Sie könnte von der Komödie nicht bewirkt werden, wenngleich auch sie in sittlicher Bedeutung das Individuum behandelt. Für sie aber ist ja die ganze sittliche Kultur nur ein Possenspiel. Wie könnte sie zu einem Individuum kommen, welches ja nur die Abbreviatur der sittlichen Kultur, ihrer Ideen und ihrer Einrichtungen ist? Wie könnte sie zu dem Individuum gelangen, das sie dennoch nicht entbehren kann, wenn die Trägödie nicht da wäre, auf die sie immer hinblicken und hinschielen muß bei allen ihren Scheinversuchen, jene sittliche Kultur nicht nur herabzuwürdigen, sondern auch die Illusion zu erregen, daß sie sie ignorieren könne. Die Herabsetzung darf darüber nicht hinwegtäuschen, daß sie keineswegs der Ignorierung gleichkommt. Ohne die Tragödie kann es keine Komödie geben. Andernfalls würde die methodische Vorbedingung des Sittlichen hinfällig.

An dem Zusammenhange zwischen dem Selbstgefühl, der Erzeugung des Selbst im Gefühle, mit der Vorbedingung des sittlichen Selbstbewußtseins, dem Individuum des reinen Willens kann doch kein Zweifel mehr aufsteigen. Haben wir doch das Wesen aller Kunst in der Liebe zur Natur des Menschen erkannt, zur Einheit des Menschen in Leib und Seele. Und das Wesen aller Poesie ist uns aufgegangen in der Verinnerlichung, welche dieser Einheit des Menschen sich bemächtigt kraft der innern Sprachform des Gefühls. In der Entwicklung dieser allgemeinen Verinnerlichung stehen wir nun hier im Drama vor der hohen Stufe, auf welcher die Verinnerlichung eine neue Art von dualer Einheit des Individuums erzeugt, gemäß der Relation zwischen der dramatischen Person und dem Zuschauer.

Unter allen Formen, welche die Idealisierung des Individuums zu durchlaufen hat, möchte diese die höchste Steigerung

darstellen. Hier wird die Vereinigung der zwei Seelen in der Geschlechtsliebe weit übertroffen. Und doch ist und bleibt es das allgemeine Problem der Poesie und der Kunst, welches hier nur zur Paradoxie gesteigert wird. Was ist ihm Hekuba? Was ist der Hekubaer? Darin besteht nicht das höchste Wunder der dramatischen Kunst, daß der Schauspieler in seine Maske hineinwächst, sondern das ist das Wunder, daß der Zuschauer eins wird mit dieser Maske, daß die dramatische Einheit des Individuums den Schleier der Maja über diese so getrennten Individuen aufdeckt. Das aber ist die höhere Form der Verinnerlichung, welche der Einheit des Menschen inne wird, die höhere Form der Liebe zur Natur des Menschen, zur Einheit des Individuums in Seele und Leib.

Was ist uns Hekuba? Das ist die Frage. Diese Frage erledigt das Drama. Wie Hekuba nichts ist ohne den Zuschauer, so stellt sich nun auch die Folgerung ein: auch wir sind nichts ohne Hekuba. Mag man immerhin sagen, der reine Wille fordere und bedinge die duale Einheit von Ich und Du. Man weiß aber, daß diese duale Einheit erst in der Allheit ihr wahrhaftes Leben annimmt. Mag man andererseits sagen, daß die Geschlechtsliebe schon die duale Einheit verkörpert. Man weiß aber, daß in ihr die Dualität untergeht, daß jeder Partner seinen Widerpart in sich zu verschlingen strebt, daß somit die Dualität in der Einheit aufgeht, und daher die Einheit selbst untergeht. Hier aber vollzieht sich diese hohe Stufe der Idealisierung, welche das ästhetische Selbst auszeichnet. Wie ein Regenbogen deckt sich, baut sich eine Brücke zwischen lebenden Individuen, und auf dieser Brücke kommt ein neues Leben, eine neue Einheit des Individuums zum Vorschein.

6. Die dramatische Theorie über Furcht und Mitleid.

Daher hat die Theorie des Dramas von Anfang an auf diesen Zusammenhang hin sich aufgerichtet. Furcht und Mitleid sind nicht nur Begleiterscheinungen der dramatischen Aufführung, sondern sie gehören zum Inventar, zur Konstruktion des Dramas. Es handelt

sich daher auch nicht um die Reinigung von diesen Leidenschaften für den Zweck des Dramas. Das ist eine Veräußerlichung der Katharsis, welche vielmehr eine Verinnerlichung sein muß.

Furcht und Mitleid sind die Lebensäußerungen, mittelst deren jene höhere Form der Individualisierung sich vollzieht. Man darf nicht mehr fragen: Was ist uns Hekuba? Es gilt vielmehr hier mehr als sonstwo der Satz: De te fabula narratur. Der Unterschied ist aber, daß die Fabel nicht erzählt wird, und auch nicht schlechthin nur erlebt wird, sondern daß sie in eine Handlung umgeformt wird. Zur Handlung aber gehören zwei Menschen, welche erst die Einheit der Handlung, die Einheit der handelnden Person ins Werk setzen. Diese Einheit ist hier nun nicht die Einheit der Allheit, wie im Selbstbewußtsein des reinen Willens, sondern sie ist die Einheit der Menschennatur in seiner Seele und seinem Leibe.

Diese Einheit hat nicht der Schauspieler zu erweisen, insofern er mit seiner Maske sich deckt, sondern der Zuschauer beweist sie in seiner Furcht und seinem Mitleid, in der Verinnerlichung, welche er selbst an der Hekuba vornimmt. Das ist die dramatische Offenbarung der Liebe zur Natur des Menschen, der dramatischen Einheit, welche in dem Zuschauer aufgeht, und welche seine leibliche Trennung von Hekuba und ihrer Maske durchbricht und überbrückt.

7. Die moralische Schaubühne.

Was ist mit dieser Stufe der Individualisierung, der Idealisierung des Individuums erreicht? Wenn wir so fragen, so fragen wir nicht ästhetisch, sondern ethisch, und damit erweist sich die Frage als einer Vorbedingung zugehörig. Für die Einheit des Bewußtseins aus dem Gesichtspunkte des Kulturbewußtseins leistet die dramatische Einheit sicherlich eine hohe Form der Idealisierung, eine Form der Entwicklung, die unübertrefflich scheint. Daher ist zu allen Zeiten teils im positiven, teils im negativen Sinne die Meinung entstanden, das Drama

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

decke sich mit der Sittlichkeit. Wenn Schiller sagt, die Bühne sei die moralische Anstalt, so wollte er gewiß nicht die ästhetische Freiheit des Dramas an die Moral preisgeben, sondern er wollte nur seinen Grundgedanken von der ästhetischen Erziehung des Menschen am Drama bekräftigen.

Dann aber hätte ebenso sehr Äschylus Recht, wie er bei Aristophanes den Euripides absetzt. Der Wettstreit, den Aristophanes in den Fröschen an zwei Meistern der Tragödie bloßstellt, läßt es noch deutlicher erkennen, als dies etwa durch das Urteil des Philosophen, durch das Urteil Platons zur Mahnung wird: daß es ein zweischneidiges Schwert ist, welches die Poesie im Drama geschliffen hat.

Diese ganze große Gefahr wird beseitigt, wenn der Unterschied klargestellt wird, welcher zwischen der dramatischen Individualisierung und der ethischen besteht. Man mag immerhin die dramatische Form der Individualisierung höher stellen als die ethische, die in der Tat ja von ihr aufgenommen wird: man soll nur beide nicht gleichsetzen. Darauf kommt es an. Man mag in der dramatischen Einheit schier ein Wunder der Idealisierung des Individuums erkennen: man soll nur darüber nicht vergessen, daß die ethische Idealisierung, mag sie selbst ein geringeres Wunder sein, etwas anderes zu bedeuten hat. Dann wird man nicht übersehen können, daß die ethische Idealisierung des armen Einzelmenschen zur Allheit der Menschheit, an der Krücke und am Gängelbande der Allheit des Staates, immerhin auch kein geringes Wunder darstellen möchte. Dieses Wunder ist die Vorbedingung des andern Wunders. Ohne das sittliche Individuum kann es das dramatische Individuum nicht geben.

Der Zuschauer fürchtet zwar keineswegs allein für den Gerechten, sondern auch für den Schurken; nur darf der Funke des sittlichen Lichtes auch im Schurken nicht erloschen sein. Er darf nicht zum Lumpen (φαῦλος) entmannt sein. Mithin bleibt die Forderung der sittlichen Vorbedingung auch dann für das Drama bestehen, wenn ein Richard ein Glied der dramatischen Relation wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vielleicht erklären sich, beiläufig gesagt, so auch die häufigeren Konfrontationen mit dem Zuschauer, welche in diesem Drama vorkommen, und zwar nicht nur vermittelst der Monologe, sondern noch mehr in den besonders herausfordernden Szenen, in denen Richard, wie mit der Anna und mit der Margarete, die größten Steigerungen der dramatischen Metamorphose bis zur Paradoxie vollzieht.

Zwei Gedanken müssen wir sonach unterscheiden, aber beide festhalten. Das ästhetische Individuum ist nicht schlechthin das sittliche; aber das sittliche ist die Vorbedingung des ästhetischen.

So erklärt es sich, daß das Individuum in seinen sittlichen Komplikationen das durchgängige Problem des Dramas bildet, so daß man die Relation mit dem Zuschauer ganz vergißt, seine Mitwirkung nur als Begleitung ansieht, und die höhere Individualisierung daher ganz übersieht. Betrachten wir jetzt nun die Komplikationen, in denen das stoffliche Problem des Individuums, vielmehr das methodische der Vorbedingung in dramatischen Hauptgestalten sich abspielt.

8. Das methodische Vorproblem des Individuums.

Der Ursprung aller Poesie liegt im Epos, mithin auch für das Drama. Dem Epos ist der Mythos immanent. Daher ist sein Charakter die Indifferenz zwischen Gott und Mensch. Daher kann das Epos nicht bestehen bleiben, weil die mythische Naivität nicht bestehen bleiben kann, welche in dieser Indifferenz ihren Grund und Inhalt hat. Je mehr der Mensch zum Kulturmenschen heranreift, desto mehr scheidet er sich von den Göttern. Die Reife des Kulturmenschen besteht und erprobt sich in der Klarheit, die ihm immer mehr über sein Wesen, über sein Leben und Wirken und Leiden aufgeht.

Mit dieser Klarheit steht in gleichem Schritt die Dunkelheit, die immer mehr über das Wesen der Götter fällt. Das Regiment der Götter wird immer unbegreiflicher, je gewaltiger ihr Eingreifen in das Einzelne des Menschen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lebens erkennbar wird. Auch das Schicksal wird nicht mehr als eine Schranke der Einsicht anerkannt. Im Epos steht es noch über den Göttern, bildet also gleichsam noch eine höhere Instanz gegen die dunkle Macht und Willkür der Götter. Jetzt aber gibt es keine Schranke mehr im göttlichen Weltregiment, dem die Menschenwelt rettungslos ausgesetzt ist. Jetzt gibt es daher auch keine Rettung mehr für das menschliche Individuum.

Neben dem Schicksal und gleichsam korrelativ zu ihm gab es und gibt es eine andere Macht über dem Individuum. Diese besteht in seinem Geschlechte, in einer engern Gestaltung seines Stammes. Auch hier entsteht jetzt die Frage: steht das Geschlecht für das Individuum ein, ist es eine Schutzform desselben, oder bildet es eine feindliche Macht, gegen die das Individuum sich zur Wehr setzen muß? Mit dieser Frage stehen wir am Mittelpunkte des antiken Seelenkultus, und somit im Innersten, in den ursprünglichen Tiefen seines Seelenbegriffs, mithin auch im Zentrum des ästhetischen Begriffs von der Einheit des Menschen.

Seele und Leib sind ja nur eine Formel für das Problem der Einheit im Menschen. Der Leib vertritt die ganze große Mannigfaltigkeit des Milieus, welches als Kausalität der problematischen Freiheit der Seele entgegensteht. Ohne die Freiheit in irgend einem Sinne kann die Handlung nicht zustande kommen, die das Drama zu entfalten hat. Ohne das Milieu aber bliebe das Skelett des Leibes schemenhaft, und mithin auch die Seele so in der Natur des Menschen.

Der Seelenkultus ist ursprünglich überhaupt Ahnenkultus. Die Vertiefung des Seelenkultus führt daher auch zu einer Vertiefung des Ahnenkultus. Die Kausalität, welche das Geschlecht, welche die Ahnen für das Individuum vertreten, muß daher nicht nur geschlossener, zwingender werden, sondern auch in das entgegenstehende Gebiet der problematischen Freiheit hinüberwirken, und sich auch dorthin einflechten. Dadurch wird nicht etwa die Freiheit immer mehr gehemmt, sondern in ihr selbst entsteht auch eine Gegenwirkung der Kausalität. Diese Korrelation

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Ahnen und des Individuums ist das innerste Motiv der antiken Tragödie, und es ist nur eine Übertragung der Korrelation von den Ahnen auf die Mannigfaltigkeit des Milieus überhaupt, welche auch der Grundzug des neuern Dramas bleibt.

9. Das Individuum im Epos und im Drama.

Wie es der Sinn des Ahnenkultus ist, daß die Nachkommen, und nicht allein die abgeschiedenen Spukgeister, das Fortleben der Ahnen, die Wiederauferstehung der Seelen darstellen, so richtet an dieser Relation das Drama sein Problem, das Problem von der Einheit der Menschennatur auf. Und das ist der Fortschritt des Dramas über das Epos. Das Epos kennt die Ahnen nur als die Götter, deren Sprossen die Helden sind. Bei dieser Heterogeneität bleibt Willkür, Laune und Leidenschaft über dem Schicksal der Menschen. Daher muß das Schicksal als korrigierende Instanz über den Göttern stehen. Das Individuum aber bleibt trotz aller Heterogeneität der Abstammung dennoch nur der Sproß seiner göttlichen Ahnen, und seine Individualität besteht nur in seiner göttlichen Prädestination. So ist der göttlichste der Helden, Achilles, nur ein Kompromißgebild der Thetis und des Zeus. Wenn aber so das Individuum noch nicht zur Entdeckung kommt, wieviel weniger könnte sich die dramatische Einheit mit dem Zuschauer herstellen.

Das Drama muß daher vorab sich auf das Individuum hinrichten. Es darf nicht schlechthin in seinen Ahnen aufgehen, wie daher auch nicht die Götter selbst seine Ahnen bleiben dürfen. Andererseits aber darf es auch nicht dem Zusammenhange mit den Ahnen gänzlich entrückt werden; denn diese bilden den Grundstock des Milieus, die Grundkraft der Kausalität, ohne welche das Individuum keine Freiheit, mithin keinen Gehalt gewinnen könnte. Es muß mithin dies das Problem werden: daß der Zusammenhang mit den Ahnen, auf dem der Seelengrund ruht, ungeschwächt erhalten bleibe.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

daß aber aus diesem Zusammenhange heraus das Problem einer neuen Einheit, eines neubegründeten Individuums entwickelt und bedingt werde. Das Individuum muß seinen Zusammenhang mit seinem Ahnengeschlechte unverrückt behalten; es darf aber in diesen Ahnen nicht schlechterdings aufgehen.

Die Ahnen sind bestenfalls nur sein Leib. Eine neue Seele muß für den neuen Menschen erweckt werden, eine Seele, die nicht lediglich prädestiniert ist, die vielmehr erst in dem neuen Problem der Handlung zur Auferstehung kommt. Diese Seele ist zunächst zwar nur erst die Seele der sittlichen Handlung. Aber an dieser Vorbedingung rankt sich die dramatische Seele, die Einheit des dramatischen Individuums empor.

Es ist ein tiefer Zug in der antiken Tragödie, den auch Sophokles festhält im Ödipus, den aber Äschylus in der Orestie zu klassischer Klarheit bringt: daß nicht nur der Gegensatz zwischen dem Individuum und seinem Geschlechte zum Problem wird, sondern daß in das Geschlecht selbst, in den Seelenbund der Ahnen hinein dieser Zwiespalt im Menschenwesen hineingetragen wird. Vater und Mutter selbst pflanzen die Erbsünde. Damit beginnt die Nüchternheit der sittlichen Kultur. Damit wird der Zusammenhang mit der mythischen Vorzeit, mit der Ahnenwelt der Götter aufgehoben. Jetzt kann auch erst eine persönliche Aktualität beginnen. Vater und Mutter haben zwar nicht in Sünde das Kind gezeugt; aber sie haben gesündigt, und in dieser Sünde sind sie die Ahnen, bilden sie mithin die Seelenwurzel des Individuums. Da bleibt nichts übrig, es muß ein neuer Seelenquell gegraben werden, wenn anders das Individuum erstehen soll. Aber wenn selbst diese neue Quelle erschließbar wird, welche Last liegt jetzt auf dem Leibe des Menschen, wenn so befleckt sein Ursprung ist. Welche neue Kraft muß in der Seele offenbar gemacht werden, wenn sie zu einem neuen Ursprung des Individuums werden soll. So greift die vertiefte Kausalität in die Vertiefung der Individualität hinüber, und erweckt das Problem der Handlung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So erklärt es sich, daß auch Shakespeare an diesem Zwiespalt zwischen Vater und Mutter festhält. Und Hamlet ist doch wohl der Typus der Shakespeareschen Tragik. Übrigens dürfte er auch ein latentes Leitmotiv im Zyklus der Königsdramen bilden, und besonders auch für Richard III ein sehr geheimes Motiv bilden, über welches seine Mutter jedoch sich mehrfach ausspricht.

Immerhin ist es bei Shakespeare nur ein Zwiespalt, oder gar nur ein Mangel der Harmonie zwischen Vater und Mutter, durch den das Individuum aufgeschreckt wird. Im antiken Drama dagegen mordet die Mutter ihren Gatten, den Vater des Sohnes. So muß der Sohn zum Muttermörder werden. Welche Instanz kann hier schließlich die Ate bilden, die als der Verhängnisgrund dieser neuen Blutschuld eingestellt wird? Sie kann nur als die schleierhafte Fortsetzung des alten epischen Schicksals gelten, das hier nichts mehr zur Entscheidung ausrichten kann.

Vor dieser Blutschuld muß der Sohn zum Individuum werden, aus eigener Freiheit werden, und die Ate kann hier nur die Entschuldigung zu bedeuten haben, nicht etwa die Freiheit illusorisch machen. Jetzt handelt es sich auch nicht mehr allein um den Ahnenkultus, um die Rache ob der Blutschuld, die am Vater verübt ist, wenngleich freilich dieses Urmoment des Menschenbegriffs nicht, ausgelöscht werden kann. Jetzt handelt es sich auch nicht mehr schlechthin um das Ahnenverhältnis zwischen Vater und Sohn, in welchem und kraft welches die neue Seele des Individuums erstehen könnte. Das neue Individuum kommt jetzt zur Auferstehung mehr durch die Mutter als durch den Vater; mehr durch den ehelichen Todesfrevel der Mutter als schlechthin durch die Ermordung, die an sich nur den Seelenraub des Vaters bedeutet.

Es ist daher auch nicht eigentlich, nicht im letzten Grunde der Zwiespalt zwischen Vater und Mutter, der das neue Problem erregt, sondern es handelt sich um den Zwiespalt in der Natur des Individuums, in Leib und Seele des Sohnes bei diesem Zwiespalt zwischen Vater und Mutter. Das Individuum entsteht aber nicht als ein klares Produkt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sondern als ein hartes Problem, dunkel und zwiespältig und zweideutig, und dennoch unaufhaltsam; nicht eine Lösung, aber die Schreckgestalt eines Problems.

In einer doppelten Gestalt und Mission tritt das Individuum in die sittliche Welt ein, und von ihr aus in das Drama. Vom Vater hat es nicht sowohl das Gepräge der Unschuld als vielmehr den Rachegeist der Schuld, und in ihm die Mission der Sittlichkeit empfangen. Von der Mutter aber haftet das Mal des Lasters an ihm. In diesem Widerstreit seiner Ursprungsbedingungen wird das Individuum geboren; mit ihm tritt es auf den Plan. Der Widerspruch in seiner Abkunft bedeutet den Widerspruch in seiner Individualität. Und dennoch ist dieser Widerspruch seine Geburtsmatrikel, und vielleicht mehr als dies, vielleicht sogar sein Geburtsrecht. Dieses Fragezeichen gegen den Charakter des menschlichen Individuums richtet das Drama auf. In diesem Fragezeichen vollzieht die Tragödie die Einheit des armen Menschenkindes, das als tragischer Held sich aufspielt.

Die ästhetische Eigenart scheint hier mit der sittlichen Vorbedingung zusammenzufließen; so fundamental erscheint die Erzeugung des dramatischen Individuums. Dennoch darf man die Grenzen zwischen der Vorbedingung und dem Selbst des reinen Gefühls nicht verwischen. Es ist nur sittliche Vorbedingung, wie weit immer hier der Umfang der Ate ausgedehnt wird, über das ganze Gebiet des göttlichen Ahnenrechts. Aber man kann es nicht mehr zur sittlichen Vorbedingung rechnen, wie nun hier Orestes zum Individuum erhoben wird. Der Zwiespalt wird damit nämlich von den Ahnen auf die Götter übertragen.

10. Die Orestie.

Die Erinnyen stellen in den Göttern selbst den Widerspruch bloß. Sie vertreten das blinde Schicksal der Vergeltung, die daher nicht sowohl Strafe als vielmehr Rache ist. Dieser Rache gegenüber wird Orestes frei von seiner Schuld. Sie können nicht schlechthin für sein Gewissen gelten; denn sein Gewissen klagt ihn nicht allein an,

sondern es spricht ihn auch frei. Sein Gewissen sagt ihm, daß er in seiner Mutter die Seele seines Vaters rächen mußte. Sein Gewissen ist daher nicht eindeutig, wie es eben auch sein Individuum nicht ist. Dennoch ersteht das Problem seines Individuums: sollte es etwa lediglich oder auch nur in höherm Grade von seiner Mutter abstammen als von seinem Vater?

Zwei Dinge sind es, die zur Erkenntnis empordringen: das Individuum ist ein unaufhaltsames Problem. Aber die Einheit dieses Individuums ist ein Zwiespalt. Der Zwiespalt darf nicht nivelliert, er muß aufgehoben, überwunden werden. Er könnte aber nicht zur Ausgleichung kommen, wenn sein Dasein in seiner klaffenden Schärfe übertüncht würde. Aber er kann zur Überwindung kommen: die dramatische Einheit vermag ihn zu überwinden.

Wiederum stellt sich die Gefahr ein, daß der Vorbedingung zugeschrieben wird, was vielmehr die dramatische Leistung ist. Orest wird befreit. Es scheint, daß der alte Dionysos selbst von seinen Leiden befreit würde. Aber hier waltet nicht mehr der alte, noch ein erneuerter Mythos. Athene tritt auf, und offenbart ein neues göttliches Recht, eine neue göttliche Gerechtigkeit, ein neues Wesen der Gottheit. Wiederum könnte es hiernach scheinen, als ob die Vorbedingung der Sittlichkeit nur weitern Raum gewänne, nur tiefere Wurzeln schlüge. Aber was bliebe alsdann für den eigenen Gehalt der Tragödie übrig, wenn man nur die neue göttliche Offenbarung, die Gründung einer neuen Sittlichkeit zum Inhalt der Tragödie machte?

Der Irrtum hat seinen Grund in der mangelhaften Auffassung von der Macht der ästhetischen Eigenart auch gegenüber seiner moralischen Vorbedingung. Freilich ist es die Schöpfung des Dramas, welche diese fundamentale Umgestaltung in der religiösen Gesinnung des Altertums hervorbringt. Aber diese religiöse, diese sittliche Umgestaltung ist nur das methodische Nebenwerk oder besser Vorwerk der poetischen Schöpfung, nicht diese selbst. Sie ist das Werk der homogenen methodischen Umformung, welche das reine Gefühl an seiner sittlichen Vorbedingung in homogener Methodik vollbringt. Aber die eigene Methodik des reinen Ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fühls ist nicht auf die Götter, sondern auf den Menschen, auf die einheitliche Natur des Menschen gerichtet.

Am Schlusse der Orestie wird dies beinahe zu lehrhafter Deutlichkeit gebracht. Athene stiftet nicht einen neuen Kultus, sondern den Areopag, und in seiner Grundveste das neue attische Recht. So ist es nicht eine Reformation der Religionsbegriffe, auf die es abgesehen wird, sondern die Errichtung, die Befestigung, die Rettung, die Erlösung des Individuums allein ist der Gegenstand und das Ziel dieser Handlung. Nicht die Ate hat in Orestes gehandelt, sondern das neue Recht macht es offenbar, daß er als ein souveränes Individuum erstanden ist, von seinem Vater her auferstanden gegen seine Mutter; daß er als dieses Individuum erstanden ist kraft der Handlung, die nicht das Werk seiner Ate, sondern die Handlung seiner Freiheit ist. Eine neue Politik, ein neues staatliches Recht hat über die alten Götter obgesiegt. Die Erinnyen sind abgesetzt, in Eumeniden umgeweiht worden.

Und wie es sich sonach nicht sowohl um eine neue Gottheit als vielmehr um ein neues staatliches Recht handelt, so müßte man auch sagen, die poetische Eigenart bestände in einer neuen Politik, nicht nur in einer neuen Religion, wenn man nicht hier die ästhetische Eigenart in die methodischen Vorbedingungen hindurchwirken ließe. Überall zeigt sich die Eigenart des reinen Gefühls in ihrem Übergreifen, in ihrer Souveränität über die Religion und über jede, auch staatliche Form der Sittlichkeit. Aber die ästhetische Eigenart hat doch noch positivern Charakter, als welcher in dieser Souveränität selbst gelegen ist.

Die ästhetische Eigenart hat sich hier in der dramatischen Einheit zu bewähren. Diese aber wächst dem tragischen Helden selbst über den Kopf; sie schlingt ihn mit dem Zuschauer zusammen. In dieser Vereinigung erst entsteht, in ihr allein besteht die dramatische Einheit. In ihr erst ersteht das dramatische Individuum.

Für diesen Höhepunkt der dramatischen Erzeugung ist der Ausgang der Orestie so außerordentlich lehrreich. Der tragische Held geht hier nicht unter, sondern er wird von

seinem Leiden erlöst, und durch die Götter, durch Athena und durch Apollon wird er in sein Land wieder eingesetzt. Das ist ein Ausgang, der dem Epos homogen ist, in dem Urvater Dionysos ebenfalls von seinem Leiden befreit wird. Wenn Orestes aber aufhört zu leiden, so hört er auch auf zu handeln, und sein Beruf als tragischer Held ist alsdann abgelaufen. Und was wird nun aus seinem Individuum, das er doch nur in seinem tragischen Berufe erworben hat, und das er sicherlich nur in diesem behaupten kann? Man sieht, daß es sich am letzten Ende nicht allein um den Helden handelt bei der Schmiedung der dramatischen Einheit.

Und was wird aus dem Zuschauer, wenn er nach diesem Theaterende heimgeschickt wird? Man sieht, daß es sich in der Tat um die Fortspinnung der Individualität von dem Helden auf den Zuschauer dreht. Das Problem des Individuums ist nunmehr über den Zuschauer hereingebrochen. Gleichviel, ob das Stück zu Ende ist, oder später weiter gespielt wird: das Problem des Individuums ist in dem Zuschauer aufgegangen. Seine Lösung braucht nicht endgültig erstattet zu sein. Es ist nicht der Sinn des dramatischen Individuums, daß es ausgerechnet dargelegt würde. Das Individuum feiert seine Wirklichkeit als Problem. Auch alle seelische Einheit ist mehr Problem als Lösung, insofern sie nicht in einem Fazit aufgeht, sondern immer nur in der Handlung der Vereinigung lebendig bleibt.

So begreift es sich auch, daß im antiken Drama das Problem der Orestie fortgesponnen wird, ähnlich wie Homer in den zyklischen Epen. Und es ist keineswegs das Geschlecht des Tantalus, welches das vorwiegende Problem bildete. Durch diesen Zusammenhang darf man sich nicht von der eigentlichen Frage ablenken lassen: Wie konnte die dramatische Einheit sich immerfort so weiter spinnen? Das ist die Frage, welche durch die Kontinuität der epischen Fabel nicht zur Lösung gebracht wird. Die Kontinuität, welche die dramatische Einheit über immer weitere Kreise der Zuschauer spannt, ist begründet in jener dramatischen Einheit selbst, welche das Problem der Individualität immer tiefer, immer innerlicher ausgestaltet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So entsteht uns ein sachlicher Zusammenhang zwischen Äschylus und Sophokles. Nicht nur Elektra nimmt an dem Schicksal des Orestes Anteil, geschweige in der modernisierten Form des bürgerlichen Schauspiels bei Euripides, sondern Antigone wiederholt in einer eigenen Weise die Mission des Bruders. Das Recht des Bruders wird nunmehr ebenso heilig, wie das Recht des Vaters. Nicht mehr der Ahne allein ist das Individuum, sondern nicht minder auch der Bruder, vor dem die Schwester ebenso zum Individuum aufwächst.

Und so geht es weiter zu anderen Fabelstoffen; immer bleibt die Spannung bestehen, die zwischen der Maske und dem Zuschauer obschwebt. In dieser Spannung allein bildet sich, in ihr allein besteht die dramatische Einheit des Individuums. Der tragische Held braucht nicht seines natürlichen tragischen Todes zu sterben; auch die Gefahr, bürgerlich fortzuleben, kann ihm nichts antun. Er steht wieder auf in Wiederholungen seines Falles; und wenn es selbst nicht die Schwester wäre, die den Bruder repetierte. Die Stoffe selbst ändern durch ihre Wiederholung nichts an der unerschöpflichen Originalität dieser dramatischen Einheit. Sie beruht auf dem unerschöpflichen Problem der menschlichen Individualität in jener eigenartigen Tiefe, welche die Eigenart des dramatischen Problems hervorbringt und ausmacht.

Das Problem der Orestie ist das Problem der Tragödie überhaupt. Es ist das Problem des menschlichen Individuums in der ästhetischen, und innerhalb ihrer in der dramatischen Fassung: als Einheit der Menschennatur in dem Leibe seines Geschlechts mit dem ewigen Fragezeichen seiner Seele.

11. Das Hamletproblem.

Es ist der tiefste Unterschied der Zeiten, daß das Problem im Hamlet sich anders entwickelt als in der Orestie. Um das Individuum im Verhältnis zum Geschlechte, und ebenso auch um die Handlung dreht sich Alles

in beiden Dramen. Aber daß das Individuum in tieferer Weise problematisch im Hamlet sich darstellen muß, das kann nicht auffallen. Indessen zeigt sich der Kontrast ganz evident im Problem der Handlung. Man hat die Handlung immer bei Hamlet vermißt, und wohl gar in dem Unterlassen der Handlung seinen tragischen Tod begründet. Es wird seine Aufgabe, der Schatten des Vaters erteilt sie ihm: die Mutter zu töten. Diese Handlung scheint demnach sein Problem zu sein. Wenn nun aber diese Handlung unterbleibt, so wird das Problem hinfällig, und so wird das Drama, dessen typische Größe doch nicht bestritten werden kann, dennoch in seinem Kerne hinfällig.

Zur sittlichen Handlung freilich gehört die Ausführung. Die ästhetische Handlung dagegen ist durch sie nicht bedingt, und wird durch sie nicht vollzogen. Ganz andere Fäden durchkreuzen sie hier, und vollbringen in ihrer Verflechtung die Einheit der Handlung, und mittelst ihrer die Einheit des Individuums. Die negative Handlung, welche aus der unbedingten Mutterliebe und aus der unbedingten Ehrfurcht vor der Mutter erfolgt, gehört nicht minder zum Begriffe der Handlung im ästhetischen Sinne, wie der Schwertstreich. Es ist für das Gewissen Hamlets schon eine Art von Muttermord, wenn er zu ihr Dolche reden muß. Und es ist wahrlich nicht das Schauspiel einer Handlung, wenn er die Macht des Schauspiels herbeizieht, um der Tatsache sicher zu werden, die er an dem Oheim und Gemahl der Mutter zu rächen hat. Auch hier schlägt er Wunden in das Gewissen des Verbrechers.

Alle diese positiven oder negativen Handlungen sind jedoch aus dem ästhetischen Gesichtspunkte nur das Äußerliche der Handlung. Das Wichtigste in der ästhetischen Handlung ist das Leider, und dieses gerade hat man als die Schwäche Hamlets und als den Mangel der Handlung in ihm gewöhnlich angesehen. Es ist aber gerade dies der moderne Charakter des Tragischen: daß die Handlung in Leiden aufgeht. „Ach, an der Erde Brust sind wir zum Leide da". Es ist die Summe aller menschlichen Handlung, welche im Leiden gezogen wird. Im Leiden ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einigt sich daher auch am sichersten der Held mit dem Zuschauer zur Einheit der Handlung. Leiden ist das Wesen des Menschen. All sein Handeln ist Schein und Schwäche; im Leiden allein erprobt sich seine Stärke und sein wahres Wesen. Aus dem Leiden heraus erwachsen die Energien, welche nach mannigfachen Seiten hin in Handlungen ausstrahlen.

Diese Ansätze hält man nicht für volle Handlungen, und doch bilden sie das Wurzelgeäst der eigentlichen Handlung, welche das moderne Leben fordert. Die Konflikte der Kultur richten das Problem der Handlung auf; diesen Konflikten müssen auch die vielen Verzweigungen entsprechen, in denen die moderne Handlung sich zu entfalten hat. Nur darauf kommt es an, ob aus dem Mittelpunkte einer Wurzel alle diese Ansätze ausgehen, ob sie aus einem gemeinsamen Brennpunkte ausstrahlen. Als solche Strahlen sind die Leidenstaten ebenso zur Handlung gehörig, wie die positiven Ausführungen.

Wie das antike Drama die Interpretation der letzten Instanz des Schicksals sein will, so ist die moderne Tragödie die Rechtfertigung der sittlichen Weltordnung. Wir verlieren kein Wort mehr darüber, daß diese dramatische Aufgabe nicht etwa der moralischen Erbauung angehört. Die Rechtfertigung ist nicht eine ethische, sondern die eigene Leistung des reinen Gefühls. Die sittliche Welt wird durch sie ein Spielkind des Gefühls. Die Sittlichkeit mag über sie streiten; das reine Gefühl geht zwar davon aus, daß dieser Streit positiv entschieden sei; aber jetzt können nur noch hie und da Schatten von jenen Zweifeln aufsteigen. Wenn anders das Gefühl seine Reinheit durchzuführen vermag, so ergießt sich nunmehr das volle Sonnenlicht über den Mittelpunkt der sittlichen Welt, in den nicht sowohl das sittliche Individuum als vielmehr das ästhetische kraft seines Selbstgefühls gestellt wird.

Das Selbstgefühl ist das Gefühl, dessen Erzeugnis das Selbst ist. Im Punkte des Dramas hat die Handlung das reine Gefühl und in ihm das Selbst zu erzeugen. Zur ethischen Vor-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bedingung hat das moderne Drama aber die sittliche Weltordnung empfangen, und nur in ihr, nicht in dem antiken Schicksal, auch das sittliche Individuum. Das Problem der Handlung, wie das des dramatischen Individuums, kann daher nur zugleich im Verhältnis zur sittlichen Weltordnung gestaltet werden. Es kann sich nicht mehr nur handeln um das naive Verhältnis zwischen dem Individuum und seinem Geschlechte. Wenn dieses tragische Urmotiv, weil das ganze antinomische Milieu in ihm gedacht bleibt, festgehalten wird, so kann es sich nur der tiefern Relation einordnen, welche zwischen dem Individuum und der sittlichen Weltordnung nunmehr zur Klarheit gekommen ist. Nur kraft dieser Relation wird das Individuum das sittliche Individuum, und auf deren Grunde erst kann es zur Selbständigkeit des ästhetischen Individuums erblühen.

Man wird im Hamlet die Handlung nicht vermissen können wenn man von dieser ästhetischen Höhe aus sein Tun und sein Leiden betrachtet. „Die Welt ist aus den Fugen. Weh mir, daß ich gekommen bin, sie wieder einzurenken.“ Wäre er ein Ethiker, so hätte es keinen Sinn, daß er als sein Weh, als sein Leiden es bezeichnet, daß ihm die Aufgabe geworden sei, an der sittlichen Weltordnung mitzuwirken. Das ist die sittliche Aufgabe, die allen Menschen im Großen, wie im Kleinen, auferlegt ist. Das ist das Glück des Menschen, sein höchstes Gut. Nur im ästhetischen, im dramatischen Sinne kann dies als Weh bezeichnet werden. Denn freilich ist die Kraft des Einzelnen nicht zulänglich zu dieser Aufgabe. Und jetzt drängt sich die alte mythische Antinomie hervor: der Mensch und sein Geschlecht, nach der christlichen Religiosität sogar der Mensch und seine Geburt.

Die alte Gynaikokratie verflicht sich mit der Erbsünde, welche von der Eva ausgeht, und so wird die Wollust des Weibes zur tragischen Wurzel des menschlichen Leides. Das Leiden des Dionysos geht über in das Leiden des Menschen vom Weibe und am Weibe. So wird dieses Leiden, in der Wollust des Weibes wurzelnd, zum tragischen Sündenfall. Darin kommt Shakespeare mit Äschylus zusammen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Und Äschylus läßt hier Spuren einer modernen Gesinnung erkennen, die sogar bei Shakespeare fehlt. Klytämnestra ist nicht nur von Eifersucht wegen der Briseis gegen Agamemnon gestachelt, sondern ihr Groll wird in der Mutterliebe motiviert, weil Agamemnon Iphigenia geopfert hat. Dagegen fehlt solche Motivierung bei Shakespeare. Sie kann hier fehlen, weil für ihn nicht das Problem mehr ist, Geschlecht und Individuum, so daß dieses Verhältnis auch auf Seiten des Geschlechts gemildert und angegliedert werden müßte, sondern jetzt ist die Losung: Sein oder Nichtsein. Der ganze Wert des Menschenlebens steht in Frage.

Für Äschylus tritt Ägisth zurück; für Hamlet steht der Oheim im Vordergrunde, und gar nicht als Oheim, kaum noch vorwiegend als Gemahl der Mutter, sondern schlechthin als der Mörder. Die Komplikationen bei diesem Morde sind gleichsam nur die Illustration dazu, daß die Welt aus den Fugen ist. Die sittliche Weltordnung ist hier allein das klare Problem. Dagegen verschwinden oder treten zurück alle sonstigen Fragen, welche nach gemeinen sittlichen Vorstellungen zur Handlung gehören, und von solchen Gesichtspunkten aus auch zum dramatischen Individuum. Immerhin ist es hier doch wohl auch nicht zur Evidenz gebracht, daß die Mutter an dem Morde des Gemahls teilgenommen. Es genügt, daß sie das Weib des Mörders geworden ist; es genügt die Wollust des Weibes, als die Grundlage dieses Elends. Sie hat die Welt aus den Fugen gerenkt. Sie hat das Leiden über Hamlet gebracht. In diesem Leiden hatte sich sein Handeln zu bewegen, schlechterdings zu erfüllen.

Es ist daher nicht dem Problem gemäß, hier den gordischen Knoten zu durchhauen. Mit der Tötung des Mörders wäre die Welt nicht wieder eingerenkt; und daß sie aus den Fugen ist, darin allein besteht das Leiden Hamlets. Seine Familiengeschichte ist nur das persönliche Beispiel. Das Leiden wird zum Wesen dieses Individuums. Die dramatische Handlung muß im Leiden selbst sich vollziehen; sie geht nicht unter, wenn sie im Leiden aufgeht. Sein oder Nichtsein, das ist die einzige Frage. Nur das Leiden erfüllt das Sein; alle

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sonstige Handlung ist Nichtsein. Nicht Calderon hat das christliche Drama in so idealer Form geschaffen, wie Shakespeare im Hamlet. Hier ist das Leiden, der christliche Typus des sittlichen Ideals, zur tragischen Handlung geworden. Und daher muß Alles, was sonst Handlung heißt, hier zurücktreten.

Es ist daher auch nicht unwesentlich, wie sich Hamlet zur Ophelia verhält. Dieser lyrische Grundquell auch des Dramas muß hier versiegen; er wird kraß überschüttet von dem tragischen Motiv der weiblichen Wollust, die auch sonst bei Shakespeare zur Enthüllung kommt, wie besonders in Cymbeline. Schon Gervinus hat auf das erotische Element hingewiesen, welches das Lied Ophelias vom Rautenkranze verrät. An diesem Punkte ist mithin der antike Dichter sentimentaler als der moderne. Das Leiden hat diese tiefere Einsicht von der menschlichen Schwäche, die zur Verderbtheit wird, herbeigeführt. Nicht das Geschlecht, sondern die Geschlechtsliebe tritt jetzt in scharfen Kontrast zum sittlichen Individuum. Die sittliche Weltordnung selbst wird in Frage gestellt vornehmlich durch diesen Naturtrieb des Menschen, und nicht minder im Weibe als im Manne. Dadurch wird die tragische Einsicht verschärft, und mit ihr das Leiden des Menschen, der Zwiespalt seines sittlichen Bewußtseins, der sein tiefstes Leiden ausmacht.

Naiv ist die antike Tragödie, insofern sie am Zwiespalt seiner Abkunft das Leiden des Menschen erfaßt. Daher kann die Rechtfertigung, die dramatische Erlösung wie in einem gerichtlichen Prozesse erfolgen. Die Erinnyen hatten Recht; die Eumeniden haben Recht. Für die moderne Tragödie hat es aber niemals ein Recht der Erinnyen gegeben; die Mutter selbst ist und bleibt der Grund des Übels, gleichviel, ob sie an dem Morde Anteil hat, oder nicht. Klytämnestra gilt noch nicht als der Grund des Leidens; ihr Frevel wird sogar noch motiviert. Daher wird die Weltordnung noch nicht zum eigentlichen Problem, sondern nur die Ordnung des einzelnen Geschlechts, und freilich in ihm auch der sittliche Halt und Grund des Individuums. Für Shakespeare hingegen steht nur die sittliche Welt in Frage; sie ist aus den Fugen, und sie muß wieder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eingerenkt werden. Sie ist das Sein oder Nichtsein. Mit ihr steht und fällt das Individuum, nicht allein das sittliche, sondern auf seinen Schultern auch das dramatische. Die Natur des Menschen wird zwiespältig, und daher die Liebe zu diesem Menschenwesen schwankend und unklar.

Von dieser höhern Warte des Kulturbewußtseins aus bringt Hamlet eine reinere ästhetische Befriedigung als die Orestie. Das Dasein des Individuums wird hier abgeschlossen. Er stirbt, und er darf sterben. Er hat sein Tagewerk vollendet; denn sein Tagewerk war das Leiden, die Entdeckung und die Erfüllung des Menschenwesens durch das Leiden, durch das Leiden am Menschentum selbst. Auch äußerlich tut er Alles noch, was an sonstiger Handlung bei ihm vermißt wurde. Er sühnt wenigstens die letzten Frevel, die in der Vergiftung den ganzen Spuk zu Ende bringen. So säubert er schließlich noch die Bühne, auf der sein Leben sich abgespielt hat. Auch die Mutter ist nunmehr demselben Mordplan verfallen, und endlich hat er auch dem mörderischen Oheim noch den letzten Stoß gegeben, wie der Vater es gefordert hat. Äußerlich hat er also in der Tat die Welt wieder eingerenkt; und was die sittliche Weltordnung betrifft, so ist Fortinbras da, der das Weltgericht erläutert.

Es ist nicht in jedem Sinne richtig, daß der Rest Schweigen sei; denn dieses Schweigen bedeutet zugleich die große Rhetorik der dramatischen Vereinigung, welche sich nunmehr zwischen Hamlet und dem Zuschauer einrenkt. Diese dramatische Einheit geht über die Köpfe der Totengräber hinweg, die zwar auch schon Zuschauer sind, aber doch nur noch im Sinne des antiken Chors. Diejenige dramatische Einheit, durch welche das moderne Drama das antike übertrifft, zielt auf den Zuschauer ab, und dieses Ziel hat zur Voraussetzung eine sittliche Gemeinschaft, welche ideeller, subjektiver ist als die des Schicksals im Zusammenhange der Geschlechter. Die sittliche Vorbedingung ist reifer und daher gehaltvoller, im Inhalt mächtiger und bestimmter geworden. Der moderne Tragiker sieht das Wesen des Menschen nicht nur in seiner genealogischen Natur, sondern in seinem gesamten geschichtlichen Milieu.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die sittliche Ordnung der geschichtlichen Welt ist der feste Punkt, von dem er ausgeht, von dem aus das menschliche Individuum sein Interesse anzieht. Er fragt nicht: So schwach, geschweige so schlecht ist der Mensch? Wie könnte er imstande sein, eine sittliche Welt aufzubauen? sondern er fragt: die sittliche Weltordnung ist außer Zweifel; denn es gibt eine geschichtliche Welt. Wie aber fügt sich die zweideutige Natur des Menschen in diese sittliche Welt? Die Ausnahmen sind so himmelschreiend; sind sie nur Ausnahmen? Und bestätigen sie, als solche, um so tiefer die Regel? Oder aber sind die Ausnahmen überhaupt nur scheinbar; bewährt sich in ihnen selbst die geschichtliche Kraft der Sittlichkeit?

12. Die Königsdramen.

Der Begriff des sittlichen Individuums ist ein anderer geworden, nämlich ein geschichtlicher. Es kommt nicht auf Orestes an, und nicht auf Hamlet selbst. Im geschichtlichen Zusammenhange errichtet Shakespeare das tragische Individuum. Das ist der große Sinn seiner Königsdramen. Er bringt nicht die Prunkhandlungen der königlichen Hofstaate auf die Schaubühne, sondern die geschichtliche Kontinuität der Intriganten und Tronräuber, die sich die Krone aufsetzen. Nicht ihr eigener Glanz ist es, der ihnen den dramatischen Vorzug verleiht, sondern an sich sind sie Marionetten im gewaltigen Spiel der Geschichte. Sie sind schlecht, und auch gut, sind schwächlich, aber auch tapfer und heldenmäßig. Das ist Alles so ausgeführt, wie es im Einzelnen der dramatische Charakter erfordert. Im letzten Grunde aber kommt es auf diese Art von Individualität gar nicht an. Die dramatische Individualität spinnt sich jetzt als eine geschichtliche an, innerhalb welcher die einzelnen Könige selbst nur Puppen sind. Der Zusammenhang der Königsdramen ist die dramatische Neuheit, durch welche Shakespeare die Weltgeschichte zur Weltbühne macht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Daher beschränkt er sich auch nicht auf die englische Geschichte, sondern zieht auch die römische in seinen neuen Zauberkreis. Schon Koriolan dringt in das Herz der republikanischen Verfassung ein. Und gerade hier befreit Shakespeare das dramatische Problem von der Gefahr einer politisch-kritischen Schablone, indem er den alten Konflikt zwischen Sohn und Mutter, verstärkt durch den mit der Gattin und dem Kinde, heraufbeschwört.

Aber wie sehr immer das zentrale Problem der Liebe, und zwar auch in der dämonischen Wollust des Weibes, den Mittelpunkt in Antonius und Kleopatra bildet, den allgemeinen dramatischen Mittelpunkt muß man doch in dem Zusammenhange dieses Dramas mit Julius Cäsar erkennen, mithin in dem politischen Brennpunkte der neuen Welt, die am Ende der Republik Roms entsteht. Und so ist es das große weltgeschichtliche Interesse, welches auch hier die Seele des neuen Dramas ist.

13. Der weltgeschichtliche Geist in Schillers und Goethes Dramatik.

Was Schiller zum modernen Dramatiker macht, was ihn Shakespeare in der Tendenz gleichstellt, ist dieser sein weltgeschichtlicher Geist. Nicht die Prunkkönige und der Flitterstaat der großen Welt unterscheiden das echte Drama vom bürgerlichen Schauspiel, sondern allein der weltgeschichtliche Sinn, die Einstellung des Menschen auf seine geschichtliche Natur. So kämpft Schiller für die Einheit des geschichtlichen Menschen, indem er die Gedankenfreiheit als das politische Grundrecht einsetzt. Und der König, der die Inquisition einführt, wird ihm der Träger dieses neuen Dramas.

Aber auch Wallenstein versetzt das dramatische Problem in den Mittelpunkt der neuen Welt, in den dreißigjährigen Krieg. Es ist nicht lediglich der Konflikt zwischen dem legitimen Monarchen und dem Condottiere, der hier das Problem bildet, sondern die ganze diplomatische Politik und der ganze innere Machtbereich einer militärischen Leitung wird hier zur Schau gestellt. Die Personen werden hier ab-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wechselnd gegen einander zum Chor, und so vermitteln sie selbst die Vereinigung mit dem Zuschauer, welche durch das geschichtliche Bild stets ungezwungen herbeigeführt wird.

Daß die Freiheit, die politische Freiheit, in der innern Freiheit der Kultur begründet, der Pulsschlag unseres wahrhaft nationalen Dichters ist, das ist, so gehaltvoll dieser Umstand ist, doch nur die Konsequenz aus der geschichtlichen Orientierung, welche auch Schiller seinem Drama zu geben vermochte. Nicht allein um Stoffe zu sammeln, hat er Geschichte studiert, sondern weil er als Universalgeschichte die Geschichte gedacht und definiert hat, mußte er die Höhepunkte seines dramatischen Schaffens auf die Brennpunkte der geschichtlichen Kultur richten und einstellen.

Auch Goethe darf aus diesem Gesichtspunkte ungeschmälert das Recht des Dramatikers zugesprochen werden, auch wenn er nur den Götz und vollends den Egmont geschaffen hätte. Aber freilich seine dramatische Mission geht über die einzelnen Perioden der Weltgeschichte hinaus. Er hat nicht allein in der Vergangenheit die Weltgeschichte gesucht, sondern er hat sie aus aller menschlichen Vergangenheit titanisch zusammengefaßt, und ihr, ein neuer Gigant, ein geschichtliches Ziel gesetzt. Faust richtet eine neue Weltgeschichte auf. Darin vollführt er eine neue Art des Dramas. Hier spielt nicht mehr die übliche nationale Geschichte. Hier gibt es keine Römer und keine Engländer mehr. Und auch der Deutsche tritt zwar in seinem ganzen vielgestaltigen und vielfarbigen Mittelalter auf, aber es wird ihm ein neues Ziel gesetzt, „auf freiem Grund", den die Arbeit erworben und begründet hat, „mit freiem Volke stehn".

In diesem Ziele verliert die politische Geschichte ihre nationale Enge trotz ihrer nationalen Grundkraft und Eigenart; sie wird Geschichte der Menschheit. Faust ist das Drama der Menschheit in diesem sozialen, in der freien Arbeit wurzelnden Geiste der Menschheit. Das ist der große Sinn des zweiten Teils dieses Weltgedichts, dieser neuen unzweideutigen divina commedia.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Daher wird auch das menschliche Individuum, und die Liebe zur Menschennatur hier zu einer neuen Formulierung gebracht. Von Außen gesehen, scheint das Problem demjenigen Dantes nachgebildet. Faust wird geführt und Dante läßt sich von Vergil führen. Faust liebt Gretchen, wie Dante die Beatrice. Und Faust wird gerettet durch Gretchen, wie Dante durch Beatrice geläutert wird. Aber nicht nur die gereifte, die geistig und sittlich klar gewordene Kultur unterscheidet Faust von der göttlichen Komödie, sondern die Eigenart des Dramas selbst macht diese Klarheit evident gegenüber dem großen Gedichte Dantes, welches, voll dramatischer Kraft, dennoch seine lyrische Grundnatur nicht überwunden, zur dramatischen Form noch nicht sich entfaltet hat. Im Faust dagegen ist die Handlung das Problem geworden, um das alle Fragen der geschichtlichen Kultur, welche dieses Menschenherz bewegen, als um ihren Mittelpunkt, gedreht werden. „Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis. Das Unbeschreibliche, hier ist's getan". Das ist der richtige Schluß; denn in ihm wird der letzte Sinn dieses Werkes offenbart. Es soll ein Drama sein. Und das Drama macht einen Unterschied von allem Vergänglichen, das nur ein Gleichnis ist. Daher kann das Vergängliche nicht vollständig beschrieben werden; alle Beschreibung, alle Erkenntnis bleibt unzulänglich. Das Vergängliche ist ja eben nicht wesenhafter Natur, sondern nur, gemäß der idealistischen Grundlehre, ein Gleichnis. Verfällt nun aber auch die Kunst, die Poesie diesem Verdikt des Idealismus? Bleibt auch ihr das Unzulängliche unbeschreiblich?

Das Drama erhebt sich über diese Schranken der Unzulänglichkeit: hier wird's Ereignis; hier ist's getan. Das ist der Vorzug des Dramas, der ihm hier vor aller Kunst erteilt wird. Und besteht, beruht dieser Vorzug nur in dem Ereignis, nur in der Handlung? Die Perspektive der Handlung macht den Unterschied, und damit wird auch die dramatische Einheit verändert. „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan". Wird Goethe etwa abstrakt in diesem Schlußwort? Oder wird Gretchen mehr als nur zu den höheren Sphären der mater gloriosa gehoben, um an und für sich selbst das Ewige darstellen zu können?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Ewige hat hier den Sinn des Ideals, das sich im Hinanziehen bezeugt. Nur das ist ewig, was den Menschen hinanzieht. Und auch das Weibliche hat ein solches Ewiges. So wird Klytämnestra, so wird auch die Mutter Hamlets abgetan. Das Grundübel, das die Wollust des Weibes für die Natur des Menschen bildet, durch das ewig Weibliche ist es ausgetilgt. Jetzt darf der Mann getrost dem Weibe folgen. Das ewig Weibliche zieht uns hinan, zieht uns empor. „Wenn er dich ahnet, folgt er nach", nämlich zu den höheren Sphären, zu denen Gretchen nunmehr erhoben ist. Das ist der neue Tag, der am Schlusse dieses unvergleichlichen, dieses in seiner klaren Tiefe höchsten Werkes des dichterischen Geistes der Menschheit aufgeht.

Da ist alle politische und nationale Geschichte Gleichnis und Schattenspiel geworden. Da ist die Menschheit nicht mehr ein Abstraktum der Moral. Da ist das Individuum nicht mehr in seinem Naturtriebe zwiespältig, und immer nur seine Hälfte suchend. All dieses irdische Irrsal ist nicht verdunkelt, sondern in aller blutigen Wirklichkeit dargestellt worden. Und wir haben mit ihm gezittert und geweint. Aber alle diese Zeugen der menschlichen Gebrechlichkeit sind jetzt widerlegt; das Ewige ist in den Menschen, in seine Wurzel, in das Weibliche eingezogen. Jetzt gibt es keinen Zwiespalt mehr im Menschen. Auch das Leiden ist überstanden.

Die freie Handlung ist errungen. Sie ist errungen in dem Momente, in welchem Faust sein Augenlicht verliert, aber die Zukunft der freien Arbeit der Menschheit erschaut. Das ist der positive Sinn der Dichtung. Und daher ist auch der Schluß nicht sowohl die Rettung Heinrichs als vielmehr die Verklärung Gretchens, und das will sagen: die Befestigung der sittlichen Einheit des Menschen in dem ewig Weiblichen. Die dämonische Natur des Weibes wird dadurch entwurzelt. Das tragische Motiv wird jetzt das dramatische Ideal. So wird das Drama der höchste Punkt der Poesie.

Blicken wir auch hier auf den Sinn, den wir der dramatischen Handlung und ihrer Einheit gegeben haben. Das Schlußwort spricht es mit voller Bestimmtheit aus. Der

Dichter fiele ja sonst aus der Rolle; er würde zum Prolog oder Epilog, indem er sich an den Zuschauer wendet. „Zieht uns hinan". Freilich ist es der Chorus mysticus, der das Wort spricht, jedoch nicht grundlos und zufällig wird einem Chor dieses Schlußwort erteilt, aber einem mystischen. Ursprünglich war er als Chorus in excelsis bezeichnet. Die Veränderung ins Mystische läßt sich vielleicht in unserm Sinne der dramatischen Einheit fassen.

Es ist die Schlußweisheit, welche dem Zuschauer jetzt aufzugehen vermag, und in welcher er mit diesem Weltmenschengeist des Faust zur Vereinigung kommt: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan". Die Erdenangst vor der Sünde des Weibes, die den Mann verleitet, ist jetzt abgetan. Das Ewige ist errettet, in der Wurzel der Vergänglichkeit entdeckt. Das Drama hat diese Entdeckung vollzogen. Die Unzulänglichkeit alles Vergänglichen, alles Menschlichen ist jetzt zu Ende. „Hier wird's Ereignis, hier ist's getan".

Und welches Ereignis ist nunmehr der Inhalt des Dramas? Über den abgeschlossenen Inhalt von Ereignissen, die den Schauplatz dieses Dramas bilden, weist sein Schluß auf einen andern Inhalt dessen, was hier getan wird, hin. Dieser letzte, dieser höchste Inhalt besteht darin, daß wir hinangezogen werden. So scheint sich die dramatische Handlung mit der sittlichen zu identifizieren. Wäre es so, so würde die dramatische Handlung ihrer Eigenart verlustig gehen. Es ist nicht so. Nicht die sittliche Aufgabe schlechthin zieht uns hinan, sondern das ewig Weibliche. In ihm gipfelt die Natur des Menschen. Im ewig Weiblichen wird die Natur des Menschen, und zugleich die Liebe zu dieser Natur bezeichnet.

14. Die Komödie des Aristophanes.

Beim Problem des Dramas haben wir beachtet, daß Tragödie und Komödie zusammenhängen. Beide, vereinigt, erfüllen erst den Begriff des Dramas. In der Art dieser

Vereinigung aber vollzieht sich die Entwicklung der Komödie, und in ihr markiert sich ausnehmend scharf der Unterschied der Zeitalter.

Das Satyrspiel, welches an die Orestie angeschlossen ward, zeigt schon die Entwicklung in einem innerlichen Umschlage der Motive. Proteus verrät endlich die Weissagung, daß Helena gar nicht nach Ilion entführt worden sei, daß die Achäischen Helden ebenso, wie die Trojaner, durch ein Trugbild getäuscht worden seien; daß Helena durch Hera nach Ägypten gerettet worden sei. So wird der Hauptgrund der ganzen Fabel als eine Täuschung, die Person, die den Gegenstand des Kampfes bildet, als ein Trugbild enthüllt. Es kann der Umschlag, die Selbstauflösung des Tragischen nicht schroffer, nicht absoluter gedacht werden. Die ganze Haupt- und Staatsaktion nichts als eine Illusion. Und es handelt sich dabei nicht allein um den Völkerkrieg und um die Heldentaten, die seinen Ruhm bilden; das ganze Menschenwesen wird dadurch ein Scheinbild. Denn die Liebe und also das Weib ist immer der höchste Kampfpreis, der edelste Lohn des Siegers. Und diese Liebe wird nun so zum eiteln Spotte. Ein Trugbild ist der Siegespreis alles menschlichen Heldentums. Helena sitzt in Ägypten und sehnt sich nach Menelaus. Und beider Kind, Hermione, soll vollends noch den Orestes heiraten. Kann es eine härtere Kritik nicht nur dieses einzelnen, sondern in ihm zugleich alles tragischen Motivs geben, als dieses Satyrspiel sie über die größte Tragödie des Altertums ausschüttet?

Man darf, man muß wohl fragen: wenngleich der geschichtliche Ursprung Tragödie und Komödie zu einem vereinigten Dasein gebracht hat, ist es nicht doch seltsam, daß Äschylus diese Selbstverwandlung an sich begehen kann, daß er seinen feierlichen Kothurn abwirft, daß er den tiefen Ernst, die Trauerklage nicht allein, sondern auch die siegreiche Erlösung und die Erhöhung des menschlichen Wesens und Schicksals mit einer solchen Ironie abzuschließen vermag, vor welcher nicht nur das Große klein, das Erhabene nichtig, sondern auch aller intimste Wert des Menschenherzens eitel Tand wird? Man weiß aus Kohelet, daß

die Schönheit preisgegeben wird, wenn das Weib nur das Sinnbild der Sittlichkeit sein soll. Konnte Aeschylus die Schönheit in Frage stellen? Bleibt aber ein anderer Ausweg bei diesem Ausgang der Tragödie in das Satyrspiel?

Bekanntlich hat Platon am Schlusse des Symposion die Prophezeiung getan: es sei das Werk desselben Mannes, die Tragödie und die Komödie zu verfassen. Wie alle echten Prophezeiungen, war auch diese nur ein vaticinium ex eventu. Es war nicht nur dieser Mann schon erschienen, sondern die aktuelle Verbindung hatte von Anfang an den sachlichen Zusammenhang beider Teile des Dramas bezeugt. Nur die Entwicklung des Satyrspiels zur Komödie fehlte noch, vielmehr in ihr eben die Entwicklung der Tragödie zu der sie ergänzenden dramatischen Form. Es muß die Frage entstehen, ob ohne diese Ergänzung das Drama seine Vollendung, die dramatische Handlung und das dramatische Individuum ihre Einheit hätte erreichen können?

Bevor wir an diese Frage herantreten, betrachten wir die Fortführung des Gedankens bei Aristophanes. Für ihn bildet nicht das Individuum den eigentlichen Fragepunkt, sondern vielmehr die Gesamtheit in allen ihren Grundvesten, in allen ihren Heiligtümern und Kulturschätzen. Das Individuum wird nur in den Vordergrund gerückt und auf den Moquierschemel gesetzt. Aber seine Blamierung ist nicht der letzte Zweck; es handelt sich um größere Dinge, und auf sie allein ist es abgesehen. Es wäre doch nur ein geringer Spaß verhältnismäßig, wenn die Hinfälligkeit und die Eitelkeit und die Nichtigkeit eines armen Menschenkindes bloßgestellt wird.

Gering wäre der Spaß deshalb, weil er sich an ein kleines Symptom vertan hat, während die großen Dinge dieser protzigen Welt das Homerische Göttergelächter herausfordern. Ist es der rechte Spaß, wenn man über kleine Dinge, an die sich vermeintlich große Menschen hängen, und in denen sie sich verstecken, ein lächerliches Aufsehen macht, über die großen Dinge dagegen stumpfsinnig hinweggeht, ohne durch ihre Hohlheit zu einem Gelächter erregt zu werden, dessen endlich einmal die Sache nicht unwert wäre?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So wächst die Komödie durch ihren Stoff über die Tragödie hinaus, durch die Wertung ihres Stoffes und seine Verteilung und Beleuchtung. In der Tragödie behält Agamemnon seine feierliche Pose, wie im Epos. Und seinem Recht und seiner Würde dient die ganze tragische Fabel. Die Ahnen sind die irdischen Götter. Auch das Mutterrecht besteht zunächst selbst für die Mörderin des Gatten. Und wenn das neue Recht eingesetzt wird, so ist das göttliche Recht der Menschen von neuem stabiliert. Nur Orestes steht im Drehpunkt der dramatischen Handlung; um seinen Wert, um sein Menschenrecht handelt sich Alles. Und es handelt sich um ihn, weil an ihm das Menschenrecht, der Menschenwert gerettet, weil durch diese Rettung das dramatische Selbstgefühl zur Erzeugung kommen soll. Immer daher bleibt Orestes das tragische Problem.

Bei Aristophanes dagegen werden die großen Institutionen der Kultur auf den Moquierschemel gesetzt. Was ist Kleon? Welcher Trumpf ist mit ihm ausgespielt? Platon hat im Gorgias seinen Großoheim Perikles von einer ähnlichen Warte der geschichtsphilosophischen Kritik aus auf die Anklagebank gesetzt. Was ist Sokrates selbst, wenn er nicht bloß verurteilt, sondern sogar verspottet wird? Die Anekdote ist zum mindesten gut erfunden, daß er der Aufführung der Wolken persönlich angewohnt habe, und aufgestanden sei von seinem Sitze, als er auf der Bühne zur Erscheinung kam.

Eine Ausnahme muß Aristophanes in der ganzen Kultur doch gelten lassen, und bei ihrer unwillkürlichen Statuierung fällt er aus seiner Rolle. Den Euripides zieht er vor seinen Richterstuhl; aber er läßt Äschylus als den Richter walten. Es ist also doch nicht Alles eitel: es besteht ein Unterschied zwischen Äschylus und Euripides. Also verfällt in der Dichtung doch nicht die ganze Kultur ausnahmslos dem Verdikt der Komödie.

Es geht dem Aristophanes hier, wie dem philosophischen Skeptiker. Auch dieser muß in sich und seinem Raisonnement die Philosophie aufrecht erhalten; wie könnte er sie daher schlechterdings negieren? Aristophanes muß

Dichter bleiben; seine Kritik wäre sonst nicht eine dramatische Handlung. Daher muß er Aeschylus die Ausnahme zugestehen, die er dem Sokrates verweigert, um in der Philosophie die Sophistik zu schlagen. Äschylus aber bleibt unangetastet. Und seine Weisheit wird in einem fundamentalen Gedanken der Ästhetik verkündet: Euripides hat die Liebe als eine Krankheit verleumdet. Diese Tat ist sein Verbrechen, sein Verbrechen an der Poesie. Wer die Liebe nur als einen dionysischen Wahnsinn, nur als das Unglück einer Krankheit des Menschenherzens sich begreiflich machen kann, der kann keine wahrhafte Poesie haben. Mag seine Virtuosität bis an die Grenzen der höchsten Gestaltungskraft heranreichen: die Gesundheit, die ideale Urkraft muß ihm für das Drama fehlen, weil sie ihm für die Lyrik schon ausgegangen ist, auch wenn seine Chöre noch so reichlich den Überfluß lyrischer Phantasie dartun.

Es ist ein großes, tiefes Kapitel, welches Aristophanes hier der fundamentalen Ästhetik erschließt. Die größte Virtuosität der Phantasie und der spielenden Benutzung aller dramatischen Hebel und Hilfsmittel darf dennoch nicht über den Grundmangel hinwegtäuschen, der eingesehen und unbedingt beurteilt werden muß, damit nicht das ästhetische Grundproblem, die Reinheit des Selbstgefühls, in Schwanken und Unklarheit gebracht werde. Aristophanes hat von dieser seiner ästhetischen Warte aus Euripides gerichtet, und er hat dadurch zugleich auch die Komödie auf den Gipfel ihres Begriffs gehoben: die systematische Ästhetik sollte niemals diese große, die Weltgeschichte der Poesie und der Kunst überhaupt betreffende Mahnung außer Acht lassen.

Auch hier scheidet sich die systematische Ästhetik von der Literaturgeschichte. Für die letztere mögen Gesichtspunkte der Technik bestimmend bleiben, um Unterscheidungen umgehen und ausgleichen zu dürfen, welche von der Ästhetik in klarer Bestimmtheit und schonungsloser Sicherheit ausgeprägt werden müssen. Die Krankheit allein schon ist ein entscheidendes Symptom, auch wenn nicht die Herzkraft aller Poesie, die Liebe, als Krankheit verkannt und verlästert würde. Krankheit soll die Grundkraft der Poesie sein. Der

Wahnwitz dieses Gedankens wird nicht entschuldbar durch die Verleitung, welche dahin der allgemeine Gedanke von der Phantasie, als einen göttlichen Wahnsinn, enthält. Hier korrigiert die Göttlichkeit den Wahnsinn. Dort hingegen verbleibt es bei der Krankheit.

Krankheit aber ist nicht nur ein körperliches Gebrechen, sondern die Wurzel aller geistigen, aller sittlichen Minderwertigkeit. Krankheit ist der Satz des Widerspruchs zur Grundkraft der Kunst, welche die Klarheit ist. Der Krankheit widerspricht daher nicht nur die Schlichtheit der menschlichen Herzensgüte, dieses Grundquells der Liebe zur Natur des Menschen, dieses Grundquells dieser Natur selbst: der Krankheit widerspricht auch die Aufrichtigkeit, die Wahrhaftigkeit, ohne die der dramatische Charakter, ohne die die dramatische Handlung nimmermehr zu einer stilgemäßen, stetigen Entwicklung gebracht werden kann. Nicht die Fülle der in Aktion tretenden Momente, nicht die Mannigfaltigkeit der Motive und ihre Verschlingung und ihre wunder wie künstliche Mischung und Durchkreuzung darf das Räderwerk der dramatischen Gestaltung bilden. Ohne Klarheit, ohne Stetigkeit in der Entwicklung der Motive, die jede Überrumpelung durch ein heterogenes Maschinenwerk verschmäht, ohne Aufrichtigkeit, und zwar aus dem Brennpunkt der sittlichen Vorbedingung heraus, wird keine wahrhaft dramatische Handlung zustande gebracht. Der Kassenerfolg der Tagesmode darf hierüber nicht hinwegtäuschen.

Die Aufrichtigkeit aus dem Brennpunkt der sittlichen Vorbedingung hat etwas anderes zu bedeuten als die Dreistigkeit in der Selbstenthüllung des Lumpenhelden. Wäre er ein Schurke, so müßte das Licht der echten Aufrichtigkeit auch auf ihn fallen; und noch bevor er in den Phantasien seines aufgeregten Schlummers es verraten muß, hat er längst schon ohne sein Wissen es verraten, daß er sich auflehnt gegen das Gesetz, das auch in seinem Busen pocht. Er deklariert sich selbst zum Schurken. Wäre er ein Heuchler, so wäre er kein Schurke, so wäre er ein Lump.

Die Aufrichtigkeit, welche der Geburtsadel des dramatischen Helden, als eines solchen ist, des guten, wie des

bösen, des tragischen, wie des komischen, diese ihn legitimierende Aufrichtigkeit ist keine relative, die nur er selbst zu vollziehen hätte, indem er sich gleichsam auf der Bühne entkleidet; diese über alles entscheidende Aufrichtigkeit kommt über das dramatische Individuum aus einer sittlichen Vorbedingung heraus. Sie kommt über ihn, nicht wie eine persönliche Kraft, über die er eigenmächtig und selbsttätig zu verfügen, die er zu virtuoser Verwendung zu nutzen hätte. Indem sie vielmehr ihm kraft seiner sittlichen Vorbedingung zufließt, hat er sie in homogener Reinheit umzugießen, und so gibt sie ihm den Aufschwung zu seiner tragischen Himmelshöhe, zu seiner Reinheit des dramatischen Selbstgefühls. Jene falsche Aufrichtigkeit dagegen, deren sich der dramatische Virtuose zu bemeistern versteht, entsteht ganz von selbst in der absoluten Unabhängigkeit, mit der dort das dramatische Individuum, welches immer mehr oder weniger Lump ist, die Schliche und die Winkelzüge seines Ränkespiels, das sich als dramatische Handlung ausgeben will, mit zynischer Offenheit bloßlegt. Diese falsche, aber erfolgreiche Aufrichtigkeit liegt außerhalb der dramatischen, außerhalb der ästhetischen Methodik.

Kehren wir zu Aristophanes zurück, indem wir den Blick abgewandt halten von den Zerrbildern der Dramatik, die den Tag berauschen. Darin ist also auch Aristophanes aus der Rolle gefallen, daß er die Gesundheit als die Grundkraft der Poesie, daß er die Liebe als Gesundheit, daß er die Liebe anerkannt hat als den Wert des Menschenlebens. Was will es dagegen sagen, daß er die Kultur in allen ihren Großtaten verspottet? Besteht nun aber hier etwa ein innerer Widerspruch im Wesen des Aristophanes? Ist es in jedem Sinne richtig, daß er mit jenem Spruche über Euripides aus seiner Rolle gefallen sei?

An dieser Frage kann ebenso der Unterschied sicher bestimmt werden, der zwischen der Komödie und der Tragödie besteht, wie beider Zusammenhang miteinander, mit der Poesie überhaupt und mit der Kunst überhaupt.

Über alle Kulturmächte wird der Spott ergossen, vorab über den Staat, über diesen Staat der Athener, und nicht

minder über die anderen griechischen Staaten. Aber auch die Religion schont dieser Kritiker nicht, der für einen überzeugten Anhänger der altväterlichen Politik und Moral gilt. Die Götter reden sich in den Vögeln an, wie kaum jemals ein Religionsspötter es nach ihm fertig gebracht haben möchte. Sogar der Hades wird zu einer Bilderfabrik (*εἰδωλοποιία*). Und dieser Name wurde schon der alten Komödie mit Rücksicht auf die Schattenwelt des Hades gegeben. Was bleibt von der Kultur sittlich noch übrig, wenn die Götterwelt, wenn sogar die Ewigkeit, welche der Hades für die Menschenwelt bildet, dahingegeben sind?

Nicht die Verfassung der Staaten allein greift Aristophanes an, sondern den Staatsbegriff überhaupt, indem er die Gründung der Polis dem Spotte der Vögel preisgibt. Eine andere Grundsäule der attischen Sittlichkeit ist das Recht. Fast in allen seinen Komödien legt Aristophanes auch hieran seine Sonde. In den Rittern, in den Wespen, in den Fröschen. Überall werden die Prozesse mit den Sykophanten, die dabei figurieren, zur Verhöhnung, und dadurch zur Profanierung des Rechtsverfahrens gebracht. Was bleibt übrig, wenn Staat und Recht vereitelt sind?

Hat etwa der vermeintlich Altväterliche die Familie verschont? Er hat das bürgerliche Ehewesen mit dem blutigsten Hohne, nach dem Urbeispiel des Homerischen Gelächters, verfolgt. Die Lysistrata und die Ekklesiazusen sind unauslöschliche Dokumente dieser höchsten Souveränität der Komödie. Und sie sind umso bedeutsamer, als Aristophanes seinen großen Richterspruch gegen die Liebe, als Krankheit, gefällt hat. So ist es die wahrhafte Gesundheit, nicht die Lüsternheit, die er für die Ehe gefordert hat.

Daß Aristophanes den Sokrates, also auch die Philosophie und in ihr die Wissenschaft überhaupt seiner göttlichen Ironie nicht entzogen hat, das ist bekannt genug. Diese Tatsache hat man sogar dahin ausgewertet, daß man sie als Grund für die Verurteilung des Sokrates ausgegeben hat. Freilich denken die Menschen nicht systematisch, und unterscheiden daher auch nicht systematisch die Werke

der geistigen Kultur. Schlimmer aber ist es, daß innerhalb derselben Literaturgattung die ästhetischen Gesichtspunkte sich verengen und kurzsichtig bleiben. Wie wäre es, wenn in diesen Grundmangel der wissenschaftlichen Hochkultur ein Größter der Großen hineingeleuchtet hätte?

Das letzte Stück des Aristophanes, der Plutos, behandelt den Konflikt zwischen Reichtum und Armut, mithin das soziale Problem, das ohnehin, wie könnte es auch anders sein bei seiner Tiefe, in seinen Komödien grell auftaucht. So wird hier die Grenze der Utopie gestreift. Sie wird nur gestreift; denn das Drama, die Komödie bleibt in ihren Grenzen und auf ihrer Höhe. Aber wird etwa die Philosophie überhaupt, wird die Ethik schlechterdings verworfen, wenn das soziale Problem anerkannt, wenn der Konflikt an den Tag gebracht wird, der zwischen Reichtum und Armut ausbricht; wenn nicht unterschiedslos diese beiden Gegensätze der sozialen Kultur als einförmige Glieder des Niveaus der Kultur betrachtet, und samt und sonders dem Gelächter preisgegeben werden?

Wenn dagegen der Unterschied zwischen Arm und Reich hervorgehoben wird, so kann es nicht dabei bleiben, daß das eine, wie das andere, vielmehr daß der eine wie der andere dem Lachen zur Speise hingeworfen werden. Auch hier tut die sittliche Vorbedingung, die für den echten großen Dichter besteht, ihren unvermeidlichen Einspruch. Mag immerhin Sokrates ein schlechter Pädagoge sein; mögen immerhin die Wolken im Rechte sein, wenn sie das theoretische Wolkenkukuksheim lächerlich machen. Vom Plutos her fällt eine neue unwillkürliche Rettung auf Sokrates und seine neue Ethik, ebenso wie Äschylus in Ehren bleibt, und durch sich selbst die Dichtung und die Kunst in Ehren hält. So bleibt schließlich also auch Sokrates in Ehren, wenn anders seine Lehre vom Guten innern Bezug hat auf den Unterschied von Arm und Reich; wenn anders seine Lehre vom Guten in der Beurteilung aller menschlichen Kultur, so fern sie des Guten, als ihres Grundes ermangelt, die sittliche Vorbedingung ist, welche die Komödie des Aristophanes auf ihre Höhe gebracht hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aristophanes bildet den Höhepunkt der Kömödie. Die Kultur selbst in ihren ewigen Grundformen wird hier vor den Richterstuhl des reinen Gefühls gefordert. Diese Herausforderung ist keine ästhetische Anmaßung, sondern vielmehr eine Obliegenheit; denn die Einheit von Leib und Seele ist das Problem der Kunst. Die Liebe zur Natur des Menschen besteht auf dieser Einheit. Wenn nun aber auch ein Abstand zwischen der Idee und ihren Wirklichkeiten überhaupt besteht, der Abstand zwischen Seele und Leib aber nicht nur die Wirklichkeit, sondern das Leben der Kultur ausmacht, so daß sie an diesem Abstande sich nährt, und aus ihm ihre Lebenskraft saugt, so muß die Komödie eintreten mit ihrer Versöhnung und ihrer Lösung dieses Zwiespaltes im Marke des Menschen. Man müßte sonst irre werden an der Einheitlichkeit der menschlichen Natur. Wir haben die Spuren erkannt, die selbst bei dem absoluten Komöden die unerschütterliche Macht der tiefsten Wurzeln der Kultur beweisen.

Immerhin bleibt der Abstand, den die klassischen Formen der Kultur von ihrer idealen Aufgabe darstellen, bleiben somit diese Institutionen der Kultur der Gegenstand der klassischen Komödie. In der spätern Komödie dagegen werden nicht die Institutionen als die Vertretungen der Idee beibehalten, sondern die Individuen werden als ihre Repräsentanten vorgeführt. Freilich geißelt auch Aristophanes die Individuen, aber sie sind dort nur die Träger, nicht die Vertreter der Ideen. Vertreter sind allein die Institutionen selbst. Diese Tiefe hat nur der Spott des Aristophanes.

Nun könnte aber die Frage entstehen: geht die Komödie nicht so in die Satyre über? Oder gemäß unserer Methodik ist zu fragen: kommen hier die beiden Momente des Schönen zu ihrer Vereinigung? Es könnte scheinen, als ob die klassische Komödie sich ausschließlich auf die Gewalt des Erhabenen stützt, indem sie alle Feuerfunken des Geistes über die Prachtbauten der Kultur sprühen läßt. Das darf sie tun, wenn nur auch der Humor zu Worte kommt, ohne den die Liebe zum Menschen ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stummt. Wenn nun aber alle Wirklichkeiten der Kultur vereitelt werden, geht das nicht über den Spaß, sofern es sich im Drama immer doch um das Menschenherz dreht?

Sofern der Humor das unentbehrliche Element der Komödie ist, werden die Individuen von ihm bestrahlt, werden die Individuen mit dieser milden Strahlenkrone von ihm eingeführt. Humor ist es schon, und nicht Satyre, daß die Menschen als Vögel sich vernehmen lassen. Nicht erniedrigt, nicht entartet soll dadurch der Mensch werden, sondern der Einfalt der Natur wieder angenähert. Und ist nicht auch dieser Zug selbst eine Milderung des Humors, daß es der Vater ist, der den Strepsiades anklagt? Vater und Sohn sollen Grundsäulen des sittlichen Baus bleiben. Daran rüttelt auch Aristophanes nicht. Diese Säulen tragen einen sittlichen Bau, auf dem alle tiefste Rührung des Menschenherzens ruht. Sobald die Individuen eintreten, ist dafür gesorgt, daß der Humor die Führung hat, und nicht die Satyre.

15. Die Komödie bei Shakespeare.

Bei Shakespeare ist noch die Aristophanische Urkraft in kongenialer Nachwirkung. Zugleich aber behandelt er die Aufgabe der Komödie in der spätern Form. Die Individuen selbst erscheinen als Repräsentanten, als Vertreter der Kulturideen, die Individuen mit ihren Fehlern und Lastern, wie mit ihren ritterlichen Stärken und Gutmütigkeiten.

Man kann Formen im Charakter der Komödie Shakespeares unterscheiden, die nicht nur einen technischen Unterschied an sich tragen dürften.

1. Grundinstitute der Kultur werden in Frage gestellt insofern der Schein innerer Widersprüche über sie gebreitet wird. Eine solche Komödie ist die der Bezähmten Widerspenstigen. Das tiefste Fundament der Kultur, die Ehe, wird hier in Anspruch genommen. Dieser Angriff betrifft nicht nur den Staat, und nicht nur in der Familie die urmenschliche Sittlichkeit, sondern er geht auch auf die Poesie und die Kunst, deren Herz-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kraft die Liebe ist. Und nun entfaltet sich in vollen Kräften das Schönheitsmoment des Humors. Mag es auch Humor sein, wenn das Liebesleben der Menschen, auf das sie nicht nur ihren Staat, sondern auch die Blüte ihrer Kultur, ihre Poesie und alle ihre Kunst errichten, in allen seinen schlüpfrigen Natürlichkeiten und instinktiven Bedrängnissen samt den daher rührenden psychischen Listen und Irrungen in aller ihrer Nacktheit bloßgestellt wird, so ist solche Aufrichtigkeit doch nur die zynische Vorstudie des menschlichen Humors.

Wahrhaft menschlich wird der Humor erst, wenn aus der animalen Wurzel heraus das spezifisch Menschliche zum Erblühen gebracht wird. Dafür ist die bezähmte Widerspenstige ein schier unübertreffliches Beispiel. Die Herrschsucht im Weibe empört sich gegen die Liebe, die immer dienend ist, und zwar keineswegs allein im Weibe. Aber die relative Schwäche, nicht die Schwachheit, fühlt das Weib unmittelbarer, und sie wird dadurch zu der widernatürlichen Konsequenz verleitet, daß sie sich der Ehe widersetzt. Von Anfang aber regt sich die Macht der Liebe auch in ihr, wie sie vom ersten Anblick an die treibende Kraft im Manne wird. Seine Grausamkeiten sind nur Mittel der Erhabenheit, nämlich pädagogischer Ausklügelung, um den Keim der Liebe an den Tag zu bringen. Er würde sonst nicht den Backenstreich von Käthe erdulden, wenn er ihn nicht als den Handschlag der Liebe erkennte. Hier ist also unter dem Schein des Erhabenen — denn alle diese Kunstgriffe der Bezähmung fallen unter diesen Titel — von Anfang an der beseeligende Friede des Humors zielbewußt und trefflich an der Arbeit. Aller Widerstand auch steht unter diesem doppelten Zeichen der Erhabenheit, die mit allem ihrem Trotz doch gegen diesen selbst sich wehrt, und somit die Trotzkraft selbst demütigt. Das ist schon auf ihrer Seite der Segen des Humors. Solcher Humor waltet in dieser Komödie. Diese Komödie erscheint sonach als die eminente Vertreterin des Humors.

In Ende gut, Alles gut liegt ein ähnliches Problem vor, aber der Humor ist hier von anderer Art, daher ruht sein Frieden nicht über diesem Werke, das von der mindern Abkunft der Helena her teils einen mildernden Umstand für den

Trotz Bertrams, teils aber auch ein höheres Licht des Humors über das Ganze bringt. Dennoch mischen sich hier die niederen Lüste, die mehr satyrisch als humorvoll gegen den Widerspenstigen wirken.

Und nicht viel anders geht es auch in Cymbeline zu, während sonst in diesem Werke die reinste Poesie der Liebe waltet. Das Novellenmotiv aber, welches die Treue auf die Probe stellt, wirkt hier wie eine höhere Art des Humors, indem es die Schwachheit im Manne darstellt, der einer solchen Probe bedarf, und sich daher ins Unglück stürzt. Hier wirkt mehr der Aristophanische Humor als der selbständige, der seines Sieges und seines Friedens gewiß ist.

Auch Maß für Maß steht nicht auf dieser Höhe. Es ist zu viel Satyre dabei im Spiel. Und andererseits wiegt auch zu viel Erhabenheit vor. Die Macht der Liebe wird nur in einer Nebenfigur zum Siege gebracht, und zudem noch als Rache an einem Unwürdigen. In allen diesen Komödien ist mehr Dramatisierung von Dekameron-Motiven als ursprüngliche dramatische Motivierung.

2. Das Motiv der Komödie wird Episode in der Tragödie. In dieser Form ist die Steigerung des Platonischen Satzes zu erkennen, daß derselbe Mann Tragödie und Komödie schreiben sollte. Wir hatten oben gefragt, wie es zu verstehen sei, daß Äschylus ein Satyrdrama seiner Tragödie anfügen konnte. Hier erkennen wir die eigentliche Antwort. Es ist ein innerer Zwang der Sache, der den Tragiker aus der Rolle fallen läßt. Die Tragödie bliebe überspanntes Pathos, wenn sie nicht diese Selbstkritik in sich enthielte. Da posaunen diese Helden ihre Prahlereien von sich und ihren Großtaten in die Welt hinaus, und sind doch nur Drahtpuppen, von ihrem Übermut nicht minder, als von allen den vielen Mächten aufgezogen, deren Schiebungen sie nicht erraten. Es ist sonach die Selbstbehauptung des antiken Dichters, die Behauptung seiner Naivität, die ihn seine Zuflucht zum Satyrdrama nehmen läßt.

Was schon dem antiken Dichter not tut, das muß die Tugend des modernen Dichters werden. Er steht unter

der Prallsonne der Kritik, der kritischen Kultur. Er müßte der Rührseligkeit anheimfallen, wenn er sich nicht zwischendurch zur Komik ermannen dürfte. Hier wird der Humor zu einem durchschlagenden Moment. Nicht nur derselbe Shakespeare ist es, der den Hamlet und die lustigen Weiber schreibt, sondern der Typus Falstaff wird zum roten Faden, der seine feierlichsten Dramen durchzieht, der seine Tragödie mit seiner Komödie verflicht, der beide mit einander durchdringt. Beide, in ihrer Vereinigung erst, können den Begriff des Dramas erfüllen. Darin prägt sich der Charakter des Shakespeareschen Dramas aus: es vereinigt die Komödie mit der Tragödie.

Der allgemeine Begriff der Schönheit wird dadurch von Shakespeare zur Klarheit und zur Vollendung gebracht. Die Schönheit beruht auf der Gegenwirkung des Erhabenen und des Humors. Nur eine Gegenwirkung durften wir fordern. Nur eine Gegenwirkung haben wir bisher an Beispielen in Betracht gezogen, außer etwa, sofern Raffael schon in Betracht kam. Jetzt aber verwandelt sich die Gegenwirkung in die Gleichwirkung. Diese Gleichheit der Momente in der Wechselwirkung bildet keine durchgängige Stilforderung. Sie ist der Charakterzug Shakespeares. Bei ihm kommen die gewaltigen Gegenkräfte zur Ruhe des Gleichgewichts. Die Kraft des Erhabenen wird nicht überspannt, und die Einfalt des Humors nicht übertrieben; ebenmäßig, wie ebenbürtig, werden beide Kräfte eingespannt, und in Gleichgewicht versetzt.

Dieses echteste Zeugnis der Klassicität liegt in der komischen Episode der Shakespeareschen Tragödie. Die Komödie ist hier nicht zur Episode verstümmelt, geschweige die Einheit der Tragödie durch diese Einschiebung gestört. Man braucht gar nicht an eine selbständige Komödie mehr zu denken: der Humor ist hier zu einer Wirksamkeit gereift, welche ihm das Lebensrecht gibt, auch wenn es keine selbständige Komödie gäbe. Das Komische hat ja ohnehin ursprünglich vom Satyrspiel her das Geburtsmal der Posse.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dieser Charakter wird nun gänzlich abgestreift. Verliert ja doch sogar das Tragische bei dieser Unterbrechung seine Alleinherschaft, und mit ihm das Erhabene seine Hegemonie im Drama. Der Humor erringt sich eine unbestreitbare Gleichwertigkeit mit der Erhabenheit. In der komischen Episode erstarkt der Humor zu einer absoluten Kraft, von welcher die Komödie selbst resorbiert wird. Die Beispiele sind daher von mannigfaltiger Art.

An Falstaff hatten wir soeben gedacht. Sein Name vertritt einen ganzen Typus, durch den die neuere Zeit sich vom Mittelalter losringt. Wie schön aber gestaltet Shakespeare den Tod Falstaffs. Es mutet beinah schon übermodern dieses Ableben des alten Rittertums an. Die Gefährtin seiner Narrenspossen, die Wirtin, führt ihn zum Sterben, etwa ähnlich wie Jung Jochens Frau den Onkel Bräsig so zur letzten Tröstung bringt. Bis an die Grenze der Lyrik wird hier der dramatische Humor geführt.

Und dieser Stoff ist der Stoff des neuern Ritterepos und des großen Romans des Cervantes. Und schließlich ist er die Urform aller der Erziehungsromane, von Wilhelm Meister ab. Sie alle sind die Fortsetzungen des Ritterromans. Sie alle sind lehrhaft, sei es, daß sie es sein wollen, sei es, daß es ihnen, wie dem grünen Heinrich gelingt, zur Pädagogik der Liebe sich durchzuringen, während Bojardo wenigstens, und mit voller selbstbewahrter Kraft Cervantes dem Humor die Oberherrschaft zuerteilen. Im Falstaff aber wird dieses große Motiv des Humors zur Episode.

Und nicht allein Falstaff bildet diese Episoden, sondern ebenso die Totengräber und alle die Kopien Falstaffs, sowie ferner die große Schar der Narren. Sie alle bilden eine Art des Chors, der das Parterre mit der Bühne verbindet. Es ist ja ein innerer konstruktiver Zug in dem Bau dieses Dramas: daß die ernsten Szenen, in denen die eigentliche Handlung gesponnen wird, immerfort durch diese Narrenspossen unterbrochen werden. Sie sind keine Unterbrechung; sie vollführen eine unterirdische Befestigung, ohne welche das Drama bei aller seiner Pracht aus den Fugen gehen könnte,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

weil das Maß des Erhabenen nur durch die Mäßigung eingehalten werden kann, welche der Humor ihm hinzubringt. Wenn der Hofnarr das Attribut des Serenissimus ist und seiner Absolutheit, so ist der Narr die konstitutionelle ästhetische Einschränkung und dadurch die Kraft, die das Erhabene vor dem unfreiwilligen Selbstmord bewahrt.

3. Das Aristophanische Element wird zum latenten Humor. Für dieses Stadium ist Troilus und Kressida ein Musterbeispiel. Shakespeare hat auch sonst, wie im Timon, die griechische Heldenwelt sich zum Vorwurf der Komödie gemacht. Aber Timon ist doch nur ein Individuum, wie es der Misanthrop und auch der Geizige Molières sind. Im Timon verschlingen sich sogar diese beiden Motive, wenngleich der Geiz nur negativ in der Verschwendung. Auch die Freigiebigkeit ist nur eine Tugend des Individuums, nicht eine absolute Kulturleistung. Sie entspricht nur einem sozialen Mißstand der Ungleichheit im materiellen Besitze.

In Troilus und Kressida dagegen kommt die griechische Heldenwelt selbst auf den Moquierstuhl. Aber es handelt sich gar nicht mehr nur um Paris oder Menelaus oder Helena, sondern um irgend einen andern Trojaner, der ein griechisches Mädchen liebt. Er liebt sie, und sie schien auch ihn zu lieben, aber nun kommt der Grieche Diomedes, der schon von der Ilias her als Gastfreund bekannt ist, und den alten Homer schon, wie Schiller dies entdeckt hat, in die Gefahr hätte bringen können, sentimental zu werden, und er verführt die Cressida. Hier ist der Humor an seiner Grenze angekommen. Hier wird die Komödie selbständig.

Eine ähnliche Richtung, wenngleich mehr tragikomisch gewendet, nimmt Titus Andronikus, insofern die herzlose Pedanterie der römischen Tapferkeit und ihrer Anbetung der kaiserlichen Autorität mit ihrem Ende im subjektiven und objektiven Cäsaren-Wahnsinn charakterisiert wird. Das Seitenstück dazu bildet die grausame Wollust des Weibes in der Gotenkönigin.

Auch der Kaufmann von Venedig darf vielleicht in seinem letzten Grunde dieser Richtung des Humors

beigezählt werden. Es wäre ja ein innerer Widerspruch in dem Charakter Shylocks, wenn er als der Bluthund, und zugleich als der Rächer seines Stammes an dem Judenhaß der Christen, mithin doch auch als ein idealer Held, als der er schließlich herauskommen könnte, von vornherein gedacht wäre. Anders aber stände es, wenn dieser Judenhaß selbst in aller seiner konventionellen Ehrbarkeit mit der instinktiven Kraft, vielmehr mit der poetischen Urkraft des weltgeschichtlichen Humors den Vorwurf bildete. Dann werden auch die Widersprüche in Shylocks Charakter leichter, und selber daher dem Humor zugänglich. Falsches Heldentum, da wie dort. Dort von Anfang an das Heldentum des Menschenhasses, und hier der Rachegeist, der die Weltgeschichte als ein persönliches Geschäft behandelt. Das ist nicht das Dulden, das er sich zum Ehrenschild macht. Daher muß er als geprellter Scheinheiliger zu Grunde gehen.

4. Die Verklärung der Komödie zur Utopie. Das goldene Zeitalter ist einer der ältesten, im Mythos wurzelnden, poetischen Grundgedanken. In England besonders ist die Utopie zur klassischen Fassung gekommen durch Thomas Morus. Auch Bacon hat die Nova Atlantis geschrieben. In Heinrich VI. bringen die Volksszenen das sozialistische Ideal zu einem mächtigen Ausdruck. Diesem Urgedanken, in der allgemeinen Form der dramatisierten Idylle, hat Shakespeare das Wintermärchen, den Sommernachtstraum; vor allem aber den Sturm gewidmet.

Der Sommernachtstraum enthält, worauf wir schon aufmerksam wurden, den allgemeinen Gedanken des Scheins und des Schattenspiels der Dichtung, und demgemäß verspottet er die poetische Urkraft, die Liebe. Es ist aber nicht etwa Satyre, sondern reinster Humor, mitleidige Nachsicht mit den Einbildungen der Menschenkinder, vor denen die Feenkönigin selbst nichts voraus hat.

Im Sturm kommt noch ein anderes Kontrastmoment hinzu im Kaliban. Er ist mehr als der Narr. Er ist erstlich der Vertreter des Häßlichen. Hat das Häßliche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ein Recht in der Natur, ein Recht im Schönen, dieweil ja die Natur und das Schöne zusammenfallen sollen? Genügt es aber, diese Frage damit zu beantworten, daß das Häßliche durch seinen Kontrast das Schöne bestätigen soll? Diese Kalodicee gliche der Theodicee, daß das Böse vorhanden sei, damit man das Gute erkenne.

Das Häßliche haben wir als ein Moment des Humors erkannt. Die Bosheit Kalibans selbst darf uns daran nicht irremachen. Er gemahnt uns in seiner Mißgestalt an die Tierheit, die im Menschen steckt, und die im Menschen häßlich ist. Seine Figur gehört zum Humor des goldenen Zeitalters. Kaliban ist eine attributive Figur zu Prospero, wie Panther und Leopard zum kleinen Knaben im messianischen Urbild Jesajas.

Es darf die Frage erhoben werden, ob diese Form der Shakespeareschen Komödie nicht ein hinlänglicher Ersatz sein möchte für das Idyll, das Schiller als die höchste Form der Poesie fordert.

Wir werden sehen, daß von hier aus eine große Einwirkung auf die Musik ausgeht, und zwar auf diejenige Form derselben, welche schweren Komplikationen ausgesetzt sein muß, weil sie sich nicht auf ihre eigenen Mittel und Kräfte beschränkt, sondern mit der Poesie eine Verbindung eingeht. Diese Einwirkung auf Mozart wird uns später beschäftigen. Hier sei schließlich noch eine andere Frage angeknüpft.

Wir wollen nicht etwa fragen: Ist die Komödie, oder aber die Tragödie die höhere Form des Dramas? Beide sind Arten desselben, sie müssen mithin als solche gleichwertig sein. Aber zu fragen ist nach der dramatischen Handlung und dem dramatischen Individuum: ob sie Vollendung erlangen ohne die Komödie.

Die Tragödie drängt über sich selbst hinaus zur Komödie. Die Handlung, als die Vereinigung der Maske mit dem Zuschauer gedacht, kann daher nicht vollendet werden durch die tragische Handlung, und ebenso wenig das Individuum, das in dieser Vereinigung fingiert wird.

Das Große und Einzige, das wir vornehmlich im Humor Shakespeares erkennen, besteht in dieser Durchdringung des Humors und des Erhabenen in seiner Dramatik. Und diese Durchdringung vollendet sich in der Aufhebung von Tragödie und Komödie, als der beiden selbständigen Arten des Dramas. Tragödie und Komödie treten ebensosehr in Durchdringung, wie das Erhabene und der Humor. Er selber schreibt freilich noch Komödien, und sie wären wahrlich voll sprudelnder Kraft, auch wenn der Witz nicht von sophistischer Urkraft und der Galgenhumor sich überbieten ließe. Dennoch bilden diese Komödien nicht das Eigentümliche seines Humors. Sein Beispiel geht über die Lehre Platons hinaus: dasselbe Werk, nicht nur desselben Mannes, ist ebenso tragischen, wie komischen Blutes.

Dieses Beispiel ist von großer Lehrkraft für die Prinzipien der Ästhetik. Tragödie und Komödie bleiben nicht separate Formen des Dramas, weil das Erhabene und der Humor nicht selbständige Idealbegriffe sind, sondern nur Momente im einzigen Idealbegriffe des Schönen.

Das Beispiel Shakespeares bildet daher den Wendepunkt in den Weltaltern der Ästhetik. Die alte Welt richtete zwei Welten des Schönen auf, die eine als die des Schmerzes und der Klage, die andere als die der Freude und der Lachlust. Die neuere Zeit bringt Einheit auch in diese beiden ästhetischen Welten. Es geht nicht an, nur zu weinen, oder nur zu lachen. Der moderne Mensch kann nur ein frohes und ein feuchtes Auge haben.

Der Pessimismus ist nicht nur rhetorische Heuchelei, sondern schon eine geistige Engbrüstigkeit. „Freude trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur". Nicht minder freilich ist aber auch der schale, satte Optimismus eine klägliche Roheit. „Ach, an der Erde Brust sind wir zum Leide da". Die Freude wird uns nicht vergällt durch diese tiefere Einsicht, aber sie wird uns eingedämmt und

untermalt. Es gehört zu ihrer Fassung, daß das Leid sich hindurchwirkt durch alle menschliche Freude.

So überwindet der Humor alle Erhabenheit, die doch nur in tragischer Arbeit besteht. Und er übertrifft nicht nur die intellektuelle Erhabenheit, sondern er überwindet auch die moralischen Blößen, indem er sie als die Schwächen der Stärken erkennbar macht. Das ist der Gipfel der dramatischen Handlung und des dramatischen Individuums.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Viertes Kapitel.

Der Roman.

1. Die Eigenart des Romans.

Da die Grundformen der Poesie durch Erzählung, Bekenntnis und Handlung bestimmt sind, scheint ihr Kreis geschlossen zu sein. Denn welche andere Ausdrucksform der Verinnerlichung sollte denkbar sein? Kann der Roman etwas Anderes sein als Erzählung, oder allenfalls Verbindung der Erzählung mit dem Bekenntnis? Oder sollte er eine neue Einheit der Handlung zwischen den Sujets der Erzählung, und dem Leser herstellen wollen? Was die letztere Möglichkeit betrifft, so ist die Handlung doch immer auf die Darstellung in der Gegenwart angewiesen, und es müßte fraglich sein, ob die Erzählung jene Illusion der gegenwärtigen Handlung hervorbringen könnte.

Gehen wir von den Darstellungsweisen der poetischen Grundformen auf ihre Gegenstandsquellen zurück, so steigert sich die Schwierigkeit für die Möglichkeit einer neuen Grundform. Das Epos erzählt nicht schlechthin Begebenheiten, sondern diese sind gleichsam Selbstdarstellungen einer Urzeit, welche an das Tageslicht der Geschichte sich emporringt. Die Gegenwart, der die Bearbeitung der Urfragen obliegt, schimmert nur wie durch einen Schleier hindurch; sie tritt nicht in Aktualität hervor. Der Roman dagegen erzählt Begebenheiten der unmittelbaren Gegenwart. Seiner Form nach schließt er sich dem Epos an, und doch ist er seinem Stoffe, seinem Stilstoffe nach, himmelweit vom Epos geschieden.

Wir haben schon zu beachten gehabt, wie zu verschiedenen Zeiten die Urkräfte der Poesie auf eine neue Form des Epos hindrängten: in welcher jedoch nur der Roman sich zu gestalten beginnt. Der Don Quixote bildet für diese

kosmische Neubildung eine Grundform. Von seiner Weite aus kann man vielleicht alle die Formen des Romans ableiten, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat. Denn sie alle sind Lehrgedichte großen Stils, geistige Kosmogonien, in denen die Schöpfung, die Umgestaltung, die Neubildung der Kultur des Geistes angestrebt wird. Der Erziehungsroman gehört diesem weiten Zyklus der Kosmogonien der Kultur an, in dessen Mittelpunkt die divina commedia stehen dürfte.

Indessen erregt der Gedanke an dieses Zentrum der neuen dichterischen Welt eine neue Schwierigkeit. Denn die göttliche Komödie hat die metrische Form der Poesie gewahrt. Der Roman dagegen hat das Metrum abgestreift, und ist auf die ebene Erde der Prosa herabgestiegen. Das kann kein äußerliches Symptom sein, zumal der Roman oft genug die Einlagen strophischer Gedichte nicht verschmäht. Welche Tendenz der Verinnerlichung waltet dabei ob, daß die Erzählung den Hexameter aufgibt, und im Stil der Umgangssprache die Verinnerlichung ihres Stoffes zu vollziehen sucht?

Hier könnte man nun meinen, der Stoff des Romans sei so ungleich reicher und mächtiger geworden als der Urstoff des Epos; denn der Inhalt der Kultur ist größer und tiefer als aller Sagenstoff der mythischen Vorzeit. Dante ringt noch vornehmlich nur mit dem Kulturschatz der Kirche, an dem das politische Dasein gleichsam nur das Ornament bildet. Aber Cervantes versäumt zwar niemals, sich gegen die heilige Kirche zu salvieren, und sie immer in ausdrücklichen Ehren zu halten, aber für die irdische Welt glaubt er nicht mehr an ihre alleinseligmachende Kraft. Denn das ist der Sinn dieser neuen göttlichen Komödie, daß in ihr alle Heiligtümer der Kultur in Eitelkeit versinken. Sancho Pansa wird das Ideal eines Statthalters. Das ist ein noch deutlicherer Gipfel in diesem poetischen Gebirge, als daß Don Quixote der ideale Ritter ist. Das Rittertum mag dem Spotte verfallen, wie die Ritterromane dem ästhetischen Verdikte; aber die Statthalterei der Staaten darf nicht untergehen. Oder sollte Cervantes es so gemeint haben, daß auch

jede präsidiale Spitze in der Verwaltung des staatlichen Gemeinwesens schon vom Übel sei?

Es ist ja aber gar nicht richtig, daß Cervantes das Rittertum allein, und in Verbindung mit ihm das ganze geschichtliche Wesen der Haupt- und Staatsaktionen durch die Verinnerlichung des Humors zur Darstellung gebracht hat. Wären Rittertum und Staatswesen die einzigen Stoffe dieses Romans, so könnte es unbegreiflich werden, daß Cervantes nicht vielmehr eine Komödie daraus gestaltet hat: und der Roman wäre dann nicht in einer so urwüchsigen Form entstanden.

Wie mit dem Rittertum der Minnedienst verbunden ist, so verfällt auch das Heiligtum der Kultur, welches die Liebe bildet, der Urgewalt dieses Humors, und neben Don Quixote und Sancho Pansa steht die Dulcinea von Toboso, ein noch herausfordernderes Gebild dieser idealischen Poesie.

Auch in der Weise ihrer Erscheinung schon ist sie ein evidenteres Beispiel dieser poetischen Schöpfungsgewalt; denn jene beiden Gestalten, der Ritter und sein Stallmeister, sind leibhaftige Wesen; jene Dame des ritterlichen Herzens dagegen ist in Wirklichkeit garnicht vorhanden, sondern nur wie ein Schatten taucht flüchtig und selten ihr Urbild in jener Stallmagd bei ihrer unsaubern Arbeit auf. Sie ist aber die Herrin des Herzens jenes Ritters, und an sie wird der Stallmeister als Liebesbote entsendet.

So tritt auch in diesem Roman die Liebe in den Mittelpunkt der Dichtung. Und sie ist nicht etwa der Kampfpreis, wie im Epos, sondern die Lyrik mit allen ihren Zaubern tritt in diesen modernen Bannkreis ein. So bleiben die eingeschobenen Liebeserzählungen nicht etwa heterogene Bestandteile, geschweige Füllungen der Stofflücken, sondern sie bilden stilvolle metrische Kontrastwirkungen in diesem zentralen Grundstoff, den die Liebe des Scheinritters zu der Scheingeliebten seines Herzens bildet. Alles ist Schein, in diesem großen Gedichte; nur das Herz nicht. Darin schlägt die Grundkraft der Schönheit in ihren beiden Momenten: in der Erhabenheit der schöpferischen Gestaltungskraft, und im Humor der Verinnerlichung aller dieser

mannigfaltigsten Stoffe für den einheitlichen Sinn der Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen.

So führt uns der Don Quixote zu dem Grundsinn des modernen Romans. Er ist nicht Epos, und will dies ebensowenig sein, als er es sein könnte. Denn für das Epos ist die Liebe nur ein Kampfpreis, noch nicht ein Erlebnis, welches das Bekenntnis von der Begebenheit unterscheidet, und zu dem neuen Eigenwerte des individuellen Menschenlebens erhebt. Der Roman ist deshalb nur äußerlich die Fortsetzung des Epos, weil er innerlich vielmehr die Ausgestaltung der Lyrik ist.

Die Frage entsteht hier: mußte die Lyrik eine solche Ausgestaltung zu einer gleichsam epischen Form fordern und zur Folge haben? Was fehlt ihr in ihrer stilistischen Form, so daß sie aus dem metrischen Geleise heraustreten mußte, um eine Ergänzung, eine Weiterführung ihrer eigenen Stilwege anzustreben? So viel ist aus unserer Erwägung klargeworden, daß der Roman innerlicher noch aus der Lyrik als aus dem Epos herausgewachsen ist. Nur dies bleibt die Frage, ob er aus ihr herauswachsen mußte, ob er einen innern Mangel der lyrischen Form zu ersetzen hatte. Und damit hängt die andere Frage zusammen, ob er einen solchen Mangel zu ersetzen vermag.

Wir haben bei der Lyrik gesehen, daß es ihr auf die d u a l e E i n h e i t d e s S e l b s t ankommt. Aber diese Dualität entfaltet sich nur als Einheit, zieht sich daher nur in die Einheit zurück. Es mußte dahingegen eine Form dieser Dualität zum Desiderat werden, in welcher nicht lediglich die Zusammenziehung, sondern die E n t f a l t u n g der Dualität den Inhalt bildet. Der Lyrik genügt die Zusammenziehung; denn sie will nichts sein, als Bekenntnis, und ihr einziger Gegenstand ist das Erlebnis in seiner Einheitlichkeit. Klagen und Hoffen gehören zusammen, wie zwei Hälften.

Aber die Liebe ist doch noch ein mannigfaltigerer Stoff, als welchen dieses einheitliche Bekenntnis zur lebendigen Verinnerlichung bringen könnte. Auch ihre Wechselfälle verdienen Entfaltung, ihr eigenes Auf und Nieder, und die Komplikationen, in die sie sich mit der umgebenden Menschen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welt verschlingen, fordern nicht nur Beschreibung, wie die Vermischten Nachrichten sie bieten, noch auch eine Untersuchung, wie in den Gerichtsverhandlungen, noch auch nur Mitberücksichtigung bei den diplomatischen Aktenstücken der Weltgeschichte: sie gehören in das Hausarchiv des Menschenherzens, das nicht erschöpft und erledigt wird durch die epigrammatischen Stoßseufzer der Lyrik. Die Liebe erfordert ihre eigne Geschichte. Bekenntnis ist nicht Historie, sowenig Chronik Historie ist. So fordert die Lyrik die Liebesgeschichte heraus. So ruft sie über ihre eigenen Grenzen hinaus den Roman hervor.

Zwei Konsequenzen ergeben sich aus dieser Erwägung. Erstlich: der Roman ist Liebesgeschichte. Und ferner: er tritt aus der metrischen Form heraus. Täte er dies nicht, so bliebe er Lyrik, wenngleich nur weithin ausgesponnene. Soll er dagegen eine neue poetische Form werden, so muß er die metrische Grundform abwerfen. Diese neue Form ist die Liebesgeschichte, die mehr und anderes ist als Liebesbekenntnis; die auch mehr ist, als das bloße Liebeserlebnis: die den Zusammenhang jenes zentralen Erlebnisses des Menschenherzens mit den sittlichen Kulturaufgaben des Menschen; die daher auch die Kollisionen und Konflikte der Liebe mit den Einrichtungen der sittlichen Kultur sich zum Vorwurf macht.

Dieser Vorwurf muß die metrischen Formen der Poesie sprengen. Denn diese Aufgabe übersteigt alle Erhabenheit der poetischen Formen. Hier muß die Poesie ihrer technischen Erhabenheit entsagen, und muß sich der theoretischen Form der Gedankenentwicklung anschließen. Es bleibt ihr nichts anderes übrig, wenn anders sie ihre Aufgabe mit der ganzen Schwere und Strenge ihres Ernstes auf sich nehmen will. Die Kollisionen der Liebe mit den Grundsäulen der menschlichen Kultur sind zu hart, zu mannigfaltig, zu tief innerlich, als daß sie ausschließlich im Spiel der metrischen Formen bewältigt werden könnten. Wenn schon das Drama den prosaischen Dialog nicht vermeiden kann, so muß es um so begreiflicher werden, daß die Liebesgeschichte in die historiographische Form sich einkleidet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

2. Stil und Problem der Wahlverwandtschaften.

Unter den Romanen dürften daher Goethes Wahlverwandtschaften als idealer Typus der Gattung zu erkennen sein. Denn in ihnen tritt alles andere Interesse an der hohen Kultur zurück gegen das eine fundamentale Geschick des Menschen, welches die Liebe bildet. Und die Liebe ist hier nicht nur ein Erlebnis, sondern die ganze Summe des Lebens. Und ebenso ist sie auch nicht nur ein Bekenntnis, sondern das ganze Signalement menschlicher Persönlichkeiten. Der Gedanke kann hier nicht aufkommen, als ob diese Erlebnisse in einzelnen Bekenntnisliedern sich aussprechen könnten, oder auch nur in einem Wechselgesang der Liebenden. Denn hier rollt sich das ganze große Schicksal menschlicher Individuen in einer Fülle und Verschlungenheit auf, so daß das Schicksal des Menschengeschlechts sich hier abzuspielen scheint.

Darin besteht die Stileinheit dieses Romans, daß er nichts anderes ist, und nichts anderes sein will als einzig und allein Liebesgeschichte. Die Fabel der Liebe bildet den historischen Ursprung des Romans am Ende der griechischen Zeit, wie Erwin Rohde gezeigt hat. Und wenngleich Cervantes den Umfang des Romans über das ganze Gebiet der Kultur erweitert hat, so hat er doch keineswegs seinen Mittelpunkt verrückt. Und dieser Mittelpunkt hat sich auch in aller fernern Geschichte des Romans nicht verschoben. Er ist bei Rousseau in der nouvelle Héloïse festgeblieben, und so ist es in allen Erziehungsromanen der neuern Zeit bei allen modernen Völkern verblieben. Es ist aus diesem Gesichtspunkte vielleicht am sichersten verständlich, daß Gottfried Keller den Schluß des grünen Heinrich verändert hat. Es sollte eben markiert werden, daß es sich in der ganzen Entwicklung dieses Menschen nur um seine Liebe zur Judith dreht. Die ganze menschliche Kultur ist nichts als Ornament; im Roman ist die Liebesgeschichte allein das konstruktive Bauwerk.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Indessen schließt die Liebesgeschichte des modernen Menschen unausweichlich die Konflikte des Liebeserlebnisses mit der allgemeinen Kultur ein. Dieser Konflikt ist die Fabel und der Rechtstitel des Romans. Wenn nun die Wahlverwandschaften als die Idealform des Romans gelten sollen, so muß auch der Konflikt der Liebe mit den Aufgaben und Einrichtungen der sittlichen Kultur hier seine Spitze erreichen.

Was bedeuten nun aber alle die vielen Konflikte des Kulturlebens gegen den einen Konflikt in den Wahlverwandtschaften? Was für Konflikte gibt es denn überhaupt in der Kultur? Man denkt zunächst an den politischen Zwiespalt, in den der Freiheitskämpfer mit der Staatsgewalt gerät. Ist aber etwa der Konflikt des Marquis Posa mit König Philipp um die Gedankenfreiheit schwieriger als der des Don Carlos mit der Königin?

Man denkt wohl auch an den Konflikt des Märtyrers der religiösen Freiheit mit den dumpfen Gewalten der Kirche. Was sind aber alle Scheiterhaufen der Inquisition und alle Martyrien des Glaubenswahns gegen die Martern, in denen Phädra und Hippolytos verbluten, oder auch gegen die, in denen Medea zur Mörderin ihrer Söhne wird. In allen sonstigen Leiden der großartigen Weltgeschichte steht der innere Sieg und die machtvolle Hoheit des sittlichen Selbstbewußtseins gegen das schwerste körperliche Leiden und gegen den vorzeitigen Tod.

In dem Konflikt zwischen Liebe und Ehe dagegen sinkt das sittliche Hochgefühl dahin; alles Hochgefühl, welches das Recht der Liebe verleiht, wird verdunkelt und angeschwärzt von dem unauslöschlichen Vorwurf, mit dem die Verletzung der Ehe das Schuldbewußtsein des Glücklichsten belastet. Alle Konflikte zwischen Staat und Freiheit, zwischen Kirche und persönlicher Sittlichkeit, zwischen Religion und wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit, sie nehmen den Schein unpersönlicher Sachlichkeit an gegenüber dem Konflikt zwischen Liebe und Ehe.

Es ist nicht nur die bezaubernde Leistung größter dichterischer Konzentration, welche die Welt in den Wahl-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verwandtschaften bewundert, sondern es läßt sich nicht verkennen, wenngleich man es sich nicht allgemein deutlich zu machen scheint, daß nur das große, tiefe individuelle Menschenherz diesen dichterischen Plan zu solcher schlichten Einheitlichkeit hinausführen konnte. Nur der Lyriker, der in Goethe zur Vollendung kommt, nur der Mann, der Tränen säet, die Tränen der unendlichen Liebe, nur er konnte dem Roman diese Einheitlichkeit stiften. Nur die Klarheit dieses Menschenherzens, welche vor dem Liebeselend in das Bekenntnis ausbricht: der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an; nur das Menschenherz, das des innigsten Erbarmens mit dem schwersten Menschenlose mächtig geworden; nur der reine sittliche Geist dieser Dichterkraft konnte dieses zentralste Problem der menschlichen Kultur zu einer solchen reinen Ausführung bringen.

Wie schal und roh, täppisch und gemein erscheinen dagegen alle die anderen Ehebruchsromane mit ihren reizenden Lüsternheiten. Sie schaukeln sich förmlich auf dem Wagebalken von Recht und Unrecht. Und das Recht ist meistens in ihnen das Recht des Stärkern und daher auch das der Eroberung. Daher sind die Helden jener falschen Romane imitierte Ritter, mit allen Künsten ritterlicher Kräfte, auch daher reichlich mit denen der Gefallsucht und der Verführungslust ausgerüstet. Und auch die Weiber sind demgemäß die alten Wollusthuldinnen der Epen, als ob sie nicht inzwischen durch die Leidensschule der Lyrik hindurchgegangen wären.

Das ist das große Glück, welches der Geist der deutschen Dichtung in den Wahlverwandtschaften besitzt: daß in ihnen das schlüpfrigste Thema der Dichtung zur reinsten, man möchte sagen dürfen, zur heiligsten Lösung gekommen ist. Und doch ist der Konflikt nicht verschleiert, nicht geglättet, sondern in aller Schärfe und blutigen Schroffheit auf Haaresspitze gestellt worden: das ewige Recht der Liebe, und das irdische Recht der Ehe.

Sie treten als zwei Sachwalter des reinen Gefühls hier auf. Nur ist der eine irdisch, der andere allein ewig. Denn

irdisch ist alles, was die staatliche Kultur stiftet. Ewig ist allein die Sittlichkeit, und außer ihr, was auf ihrem Grunde zu einer neuen Ewigkeit die Kunst errichtet. Sobald die Sittlichkeit aber in die staatlichen Fesseln des Rechts geschlagen wird, verläßt sie ihren Himmel, um ihn mit der Erde zu verbinden. Sie muß irdisch werden, und somit zu relativer Geltung sich mäßigen, wenn sie den Himmel auf Erden errichten will. Die Liebe ist absolut; die Ehe ist relativ.

Die Kunst aber kann nur von der absoluten Höhe der ewigen Sittlichkeit aus ihren eigenen Flug nehmen; für sie kann nicht die relative Sittlichkeit der sittlichen Rechtsgemeinschaften ihr ursprünglicher Heimatboden werden. Die Vorbedingung, welche die Sittlichkeit für die reine Schönheit, für die Reinheit des Selbstgefühls bildet, muß allein die reine Sittlichkeit selbst sein; in reiner Methodik allein darf sie erworben werden für die neue ästhetische Reinheit. Wie könnte es daher dem Romandichter gestattet sein, von der stumpfen Tatsache des Instituts der Ehe auszugehen? Solchen Ausgang vermeidet nicht nur die Lyrik, sondern schon das Marienlied muß ihn verschmähen, und den heiligen Joseph ausschalten. Eher könnte man fälschlich meinen, der Ethiker dürfte sich an die Kirche halten, als daß man dem Romandichter den Ausgang von der Unverletzlichkeit der Ehe zumuten könnte. Und dennoch bildet die Ehe ein Glied in der Kulturkette der Liebe. Daher entsteht der Konflikt zwischen Liebe und Ehe. Daher wird das Problem des Romans möglich.

Wir sagten soeben: die Liebe ist ewig, die Ehe aber ist relativ. Mithin ist sie vergänglich und wechselnd. Fehlt ihr aber etwa durchaus das Moment des Ewigen? Dann würde ihr schlechterdings die Liebe fehlen. Und dann würde ihr auch das Recht entfallen, mit der Liebe in Konflikt zu treten. Nur wenn sie Anteil an der Liebe, an dem Ewigen der Liebe hat, kann sie, trotz ihrer Vergänglichkeit, dennoch in Relation zur Liebe treten. So abgeleiert diese Sache zu sein scheint, so unklar ist sie noch heute bei der Mehrzahl der Menschen, wie im Anfange der Kultur.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Und diese Unklarheit ist gar kein Wunder; denn sie beruht auf der mangelhaften Unterscheidung zwischen Ethik und Ästhetik. Die Liebe ist eben in ihrer idealen Bedeutung ein Problembegriff der Ästhetik, der durch die Religion hindurch in die gemeine menschliche Sittlichkeit abgeschliffen wird. Ewig ist daher nur die ästhetische Liebe, die Liebe des Liebeslieds, die Liebe des dualen reinen Selbstgefühls.

Was dahingegen die sittliche Kultur Liebe zu nennen pflegt, sei es die Liebe zu Gott, wie die zu den Menschen, in allen den zersplitterten Formen der sogenannten Nächstenliebe, das ist sittliche Kraft und sittliche Zucht, die man wahrlich nicht schmälern, noch herabsetzen soll; nur soll man sie nicht zweideutig machen durch den ästhetischen Terminus, den allein die Kunst in der Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen, zu himmlischer Klarheit unter den Menschen zu bringen vermag.

Alle Sittlichkeit ist Kraft und Zucht, also auch die Ehe. Ohne sie wären die Menschen Tiere. Auch die lyrische Liebe hat den Menschen zur Voraussetzung; denn sie ist ewig; mithin beruht sie auf der Voraussetzung des Ewigen im Menschen. Die Ehe ist das Zuchtmittel der Sittlichkeit zum Menschentum, zur Läuterung des Tierischen im Menschen, zur Klärung der Geschlechtsliebe in der Glorie der ewigen Liebe.

Die reine Sittlichkeit ist ein Begriff der ethischen Theorie. Diese darf zwar nicht von der ethischen Praxis geschieden, wohl aber muß sie von ihr unterschieden werden. Ich muß in allem meinem Handeln von der Reinheit der sittlichen Aufgabe aus mich unaufhörlich leiten und bestimmen lassen; nichtsdestoweniger aber muß ich mir Tugendwege bahnen, und Schutzwehren aufrichten, um meine Reinheit behaupten und gegen alle Gefahren und Konflikte hindurchführen zu können.

Ein solcher Tugendweg ist auf dem allgemeinen Pfade der Treue auch die Ehe, wie das Vaterland, und wie die Religion,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in die der Mensch hineingeboren wird. Kann der Mensch ohne ein Vaterland leben? Ebensowenig kann er ohne die Ehe leben. Er darf nicht mit seiner Sinnenlust von einem Wesen zu einem andern hintaumeln; er würde dann des Anrechts am Ewigen verlustig gehen, welches allein dem Geschlechtstriebe den Menschenwert der Liebe verleiht.

So ist die Ehe zwar nur ein relativer Tugendweg, aber ohne sie könnte das Ewige der Liebe nur im Zauberlande der Kunst heimisch werden, nicht aber eine angenäherte Wirklichkeit erlangen in der Kulturwelt des Menschengeschlechts. Die Ehe ist zwar ein relatives Rechtsinstitut, als solches zugleich aber ein Fundament der sittlichen Kultur. So wird die Ehe, als ein Institut der Tugend, der Liebe homogen: auf der Bahn zum Ewigen kommen sie zur Vereinigung.

Indessen ist alle sittliche Vereinigung den Konflikten ausgesetzt. Es gibt keine restlose Vereinigung für die sittliche Kultur zwischen Ideal und Wirklichkeit. In diese Kluft des Geistes tritt die Kunst ein. Und so entsteht die Aufgabe des Romans: in der Liebesgeschichte der sterblichen Menschen die Ewigkeit der Liebe darzustellen, zu der das Menschenherz sich aufschwingt, vor der aber das arme Kulturwesen des Menschen in Elend vergehen muß.

Wäre nun aber die Reinheit des Selbstgefühls das einzige Siegeszeichen der Kunst, wenn der Mensch in Liebesleid vergehen müßte? Schon die Tragödie hat es klargestellt, daß das Lebensende des tragischen Helden nicht zusammenfällt mit dem Ende des Dramas; die dramatische Handlung geht ungebrochen weiter im Geiste des Zuschauers. Und diese Gemeinschaft hat auch der Roman mit der Tragödie: daß der Liebestod nicht das Ende des Romans ist.

Wie die Liebe ewig ist, so übertrifft sie in dieser Ewigkeit ihres Lebens das Leben der Ehe selbst, an dem sie zerschellt. Der Tod der Liebenden vernichtet so wenig ihre Ewigkeit, wie er ihre Liebe vereitelt. Daher darf der Selbstmord hier nicht Recht werden. Das Leben geht langsam und von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

selbst zu Ende. Es kann sich in der sittlichen Welt nicht aufrechthalten, wenn das Menschenrecht der Ehe verletzt ist. Aber die Ewigkeit der Liebe hört darum nicht auf; sie hat das ästhetische Eigenrecht.

Der Konflikt besteht nicht sowohl für die Ethik, als vielmehr für die Ästhetik. Auch der Mensch wird zum Künstler, wo die Liebe in ihm aufblüht, wenn er von den sittlichen Banden der Ehe gefesselt ist; wenn anders es ewige Liebe ist, die in ihm aufblüht, nicht etwa der Taumel der Sinnenlust, der ihn vom Genuß zur Begierde fortreißt. Die Liebe wäre nicht ein Problem der Kunst, wenn sie nicht im reinen Selbstgefühle des ästhetischen Bewußtseins am persönlichen Menschenwesen selbst lebendiges Problem und Schicksal würde. So ist der Mensch der Kultur ebenso der Liebe, wie der Ehe unterworfen. Das ist der natürliche Konflikt des Kulturmenschen, den der Roman sich zu seinem eigenen Problem macht.

3. Die Komposition der Wahlverwandtschaften.

Werfen wir nun von diesen Erwägungen aus einen Blick auf die Anlage und die Durchführung der Wahlverwandtschaften, so tritt hier die erste Art der Vorbedingung schon im Titel des Romans in den Vordergrund. Die Wahlverwandtschaften werden gleich bei der ersten Unterredung über ihren chemischen Begriff „Natur- und Wahlverwandtschaften" genannt. Die Erklärung des Hauptmanns geht von dem Satze aus, daß alle Naturwesen einen Bezug auf sich selbst haben. Daraus folgert aber Charlotte: „wie jedes gegen sich selbst einen Bezug hat, so muß es auch gegen andere ein Verhältnis haben". Und als darauf der Hauptmann weiter erklärt: „diejenigen Naturen, die sich beim Zusammentreffen einander schnell ergreifen, und wechselseitig bestimmen, nennen wir verwandt", da ergänzt Charlotte diesen Ausdruck dahin, daß „diese wunderlichen Wesen nicht sowohl Blutsverwandte, als vielmehr Geistes- und Seelenverwandte" seien.

So wird hier sogleich die Verbindung eingegangen zwischen der Vorbedingung der Naturerkenntnis und der der sittlichen. Und so schließt denn auch der Hauptmann diese ganze Information mit dem Gedanken ab: „Man muß diese Wesen mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren, und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten; dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben zu". Die Verbindung der beiden Vorbedingungen ist sonach von Anfang an geschlossen. Die Wahlverwandtschaft ist Naturverwandtschaft, und die Naturverwandtschaft ist Wahlverwandtschaft. Zur Anziehung gehört Abstoßung, und ebenso zur Abstoßung die Anziehung. Solche Naturkraft waltet in den Menschenwesen, in den Verbindungen, die sie eingehen, in die sie hineingezogen werden.

Dieser Grundgedanke der durchgängigen Kausalität der Naturbedingungen, der das Menschenwesen unterworfen ist, erstreckt sich mithin auch auf das gesamte soziale Gefüge der menschlichen Verbindungen, nicht an letzter Stelle auf die Ehe. Und nun ist die Shakespeare'sche Technik unverkennbar, mit der Goethe Zug um Zug das ganze Räderwerk, welches das Geschick dieser vier Menschen lenkt, in Gang bringt. Kein Schräubchen wird hier anzubringen versäumt; mit unfehlbarer Sicherheit muß sich der Weg dieses Schicksals erfüllen.

Vorab ist zu bedenken, daß Charlotte, wie Eduard, in einer zweiten Ehe verbunden sind, und zwar nicht allein das Glück der ersten Ehe jetzt nicht genießen, sondern auch diese sich zu erringen, verfehlt haben. Eduard hatte Charlotte geliebt, sie aber fahren lassen, weil die Herren Eltern dagegen waren. Und Charlotte ferner hat nur dem Drängen Eduards jetzt nachgegeben, für den sie vielmehr nach seinem Freiwerden Ottilien bestimmt hatte; und sie hatte sogar den Hauptmann veranlaßt, auf sie den Freund aufmerksam zu machen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch ist zu beachten, daß Charlotte sich zwar sehr lange weigert, den Besuch des Hauptmanns zuzulassen, dagegen weit geringeres Bedenken trägt gegen die Aufnahme Ottiliens.

So erscheint Eduard in der ganzen Disposition dieser Verbindung genau so, wie er sich selbst bezeichnet: „Denn eigentlich hänge ich doch nur von Dir ab". Er ist der Spielball, nicht zwar für die Launen, die Charlotte überhaupt nicht hat, aber für das Endziel der Wahlverwandtschaften, auf das ihre zentrale Natur mit ihrem festen Schwerpunkt aus allen Schwankungen heraus hinstrebt.

Nur einen dunkeln Punkt gibt es in diesem gleichmäßigen Leben, nämlich die Nacht, in der das Kind gezeugt wird, während Beide in der Umarmung an eine andere Liebe denken. Aber auch hier wird Charlotte entschuldigt; denn sie hat lange auf das Klopfen Eduards nicht Einlaß gewährt.

Und dieser tragische Knoten mußte nicht nur für Ottiliens Schicksal geschürzt werden, sondern er gehört auch zur Charakteristik der Ehe, wie sie konventionell geführt wird. Goethe hat sich für diesen Punkt besonders interessiert, wie an einer andern Stelle seiner Dichtungen dies als Geständnis ausgesprochen wird.

So bleibt denn für die Ehe nichts anderes übrig, als was Mittler mit aller seiner Einseitigkeit zu ihrem Lobe gerechterweise sagen darf: was ein Paar Gatten einander schuldig werden „ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann". Aber darin eben besteht die Schwierigkeit, daß die Menschen nicht im Gleichgewicht der Ewigkeit verharren können. Mittler hat noch ein anderes Gleichnis: „Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheiratet, das wir oft gerne los sein möchten". Freilich sind wir auch mit dem Gewissen verheiratet, aber wir entziehen uns dennoch oftmals seinem Kompaß, weil wir eben von den Kollisionen der Neigungen und Bestrebungen abgelenkt werden. So ist die Ehe, zwar der Kompaß des menschlichen Doppellebens, nur das Gewissen der Geschlechtsliebe.

Mittler wird dagegen zur komischen Figur, sobald der Graf und die Baronesse angemeldet werden. Hier ist die Schranke seiner Mission deutlich bezeichnet. Er kann

nicht vorbeugen; nur wenn das Unglück da ist, dann glaubt er helfen zu können. Das ist die natürliche Grenze der sittlichen Grenzwächter. Sie stehen bei den Schlagbäumen, die sie öffnen und schließen. Aber die Quetschungen, die unvermeidlich werden, wenn die Schlagbäume auf die Überläufer herniederfallen, gehen sie im voraus nichts an. An dieser Grenze beginnt nun aber das Amt des Dichters; sein Erbarmen geht über das des ausgedienten Seelsorgers.

Eduard ist die schwächere Kraft in jeder seiner Verbindungen, er wird auch von Ottilien angezogen. Da sie seine Handschrift nachahmt, erkennt er ihre Liebe zu ihm, und so wird er ihr gewonnen. Sittliche Kraft bewährt er in der Zeit der Entsagung, in der er auch den Tod im Kriege sucht. Er hält die übernommene Verpflichtung ein, sich der Geliebten nicht zu nähern; und es ist durchaus ein tragischer Zufall, daß er ihr mit dem Kinde begegnet; denn diese leidenschaftliche Szene wird der Grund für die Fahrlässigkeit, der das Kind zum Opfer fällt.

Und nun tritt ein völliger Parallelismus zwischen Ottilien und Eduard ein, so daß Eduard gar nicht mehr eigentlich eine tragische Nebenperson bleibt neben Ottilien, die freilich im vollsten Sinne die Hauptperson dieses Romans, die Schildträgerin der Liebesgeschichte ist.

Wie könnte man an dem Abschluß dieses Romans Anstand nehmen. Ottilie endet nicht nur als Heilige: sie ist es von Anfang an. Ihr Gewissen wird bei den ersten Regungen ihrer Liebe durch das Wissen beschwichtigt, daß Charlotte den Hauptmann liebt, wie diese denn auch ihre Hand dem Hauptmann verheißt, wenn Eduard auf der Verbindung mit Ottilien besteht. Dann wäre die bürgerliche Lösung gewonnen, aber der Roman vereitelt. Die Geschichte der Liebe ist immer nur die der Leiden der Liebe, in denen die Freuden nur die Momente der Ruhe und des Übergangs sind. Hier ist kein Verweilen dem Menschen verstattet. Die Ewigkeit ist auch hier die Rastlosigkeit des Strebens und des Ringens.

Der Roman tritt daher in dieser idealen Gestalt der Tragödie zur Seite. Das Leben Ottiliens, dem, wie gesagt, nunmehr auch das Leben Eduards sich anschmiegt, ist das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leben der idealen Liebesgeschichte, zwar nicht das der Tragödie, in der Ottilie anders hätte handeln müssen, aber das des Romans, der ähnlich, wie das Epos, von den Fernkräften der Anziehung und Abstoßung getrieben wird. Ihre Liebe ist unschuldig; denn die Unschuld der Liebe ist nicht durch Schuldlosigkeit innerhalb ihres Milieus bedingt. Was kann sie dafür, daß das Kind geboren worden ist? Aber da es geboren worden ist, muß sie das Kind Eduards warten. Und nun fordert der Teich, den sie mit solcher Kunstfertigkeit gegraben haben, von der armen Wärterin, welche durch die plötzliche Erscheinung des Geliebten in die unverschuldete Aufregung versetzt worden war, das Opfer.

Das sind die Fäden, die die Parzen in den Lebensfaden des armen Menschen einspinnen. Man könnte ebenso fragen, warum das arme Kind sterben mußte, als man fragen darf, warum dieses Kind — Charlotte nennt sie mit Vorliebe Kind — lieben, leiden und schließlich auch sterben muß. Ihr Tod ist nicht nur Menschenlos, und auch nicht das natürliche Ende einer Heiligen, sondern die Katharsis des Romans.

Charlotte und der Hauptmann sind in dem Roman nur Nebenpersonen, sie weisen daher sich selbst auf eine glückliche bürgerliche Zukunft hin, und in dieser Verheißung, die der Hauptmann sich geben läßt, treten sie aus dem Rahmen des Romans heraus. Ottilie und Eduard allein sind die Träger dieser Liebesgeschichte. Ihr Leben, wie ihr Tod, ist das regelrechte Leben der Liebe, die Fortführung der Ewigkeit der Liebe.

Es ist nicht nur ein erbauliches Wort, der letzte Satz dieses Romans: „Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen". Nicht auf das Wiedererwachen dereinst kommt es an, sondern darauf, daß sie zusammen erwachen. Dieses Zusammen ist der Sinn der poetischen Unsterblichkeit, der Ewigkeit der Liebe.

So bleibt denn keine Spur eines sittlichen Makels an dieser Liebesgeschichte. Die heiligste Krone der Menschenseele, welche die Unsterblichkeit bildet, umstrahlt dieses Liebespaar. Und dieses heiligste Erbarmen mit dem Schicksal

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des irrenden Menschenherzens, des von der Schwerkraft seines Liebeswesens in die Irre geführten Menschen, diese Liebe zur Einheit in der Natur des Menschen hat dieser Roman zur Vollendung gebracht. In ihm hat die Liebe ihre schwersten Proben bestanden.

Sie hat in ihrer Ewigkeit standgehalten; zugleich aber hat sie die Ehe, als die Schutzwehr der sittlichen Kultur, zwar nicht ohne Angriff belassen — das ginge über die Kräfte und Möglichkeiten der Naturwesen, die dem Chemismus der Wahlverwandschaften preisgegeben werden, — aber der Ehe ist ihr Recht eines relativen Tugendweges unverletzt und ungekränkt geblieben. Die sittliche Vorbedingung ist ebenso gewahrt worden, wie die der Naturverwandtschaft.

Und auf dem Grunde dieser beiden Reinheiten hat sich die neue ästhetische Reinheit auferbaut, die Reinheit der Liebe in derjenigen Vollendung, welche für ihre Geschichte der Roman allein erbringt, und die Reinheit des Selbstgefühls in der durchdrungenen dualen Einheit des Selbstes der Liebesgeschichte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fünftes Kapitel.

Die Musik.

1. Das Spezifische der Innenwelt in der Musik.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, daß die Musik die unbestreitbare Bestätigung der erzeugenden Reinheit des Gefühls sei. Denn wenn man sie selbst nur im Zusammenhange mit der Poesie gelten lassen wollte, müßte man doch anerkennen, daß ihr letzter Zweck nur die Entfaltung, nur die Erzeugung der Innenwelt des Gefühls sei, die Ausgrabung dieser eigensten Kräfte, dieser innerlichsten Schächte des Gefühls. Diese Innenwelt ist in solcher Ausgestaltung nicht vorhanden, bevor die Musik sie ans Licht bringt. Die Poesie selbst kann sich mit dieser Ausgrabung, mit dieser Ausdeutung und Wertung einer Innenwelt nicht messen. Denn bei aller Gewalt ihrer Innerlichkeit bleibt sie doch auf den Menschen in seiner Natur, auf die Innenwelt, und somit auch auf die Umwelt des Menschen durchgängig bezogen. Die Musik dagegen singt nur, scheinbar wie auch der Vogel singt. Und wenn sie zum Instrument der Menschenstimme noch andere Instrumente hinzu erfindet, so will sie auch mit diesen nur wiederum singen, und die Kraft des Gesanges steigern. Und all dieses Singen hat keinen andern Zweck und keinen andern Sinn als allein denjenigen, der in der Innenwelt des Gefühls beschlossen ist.

Hier könnte es demnach zum anschaulichsten Beispiel werden, was das reine Gefühl, was das Selbstgefühl bedeutet. Man sagt zwar, auch der Gesang des Menschen rühre von der Nachahmung her, die Vögel seien seine Lehrmeister, oder auch die Natur im Rauschen der Wälder und der Ströme, im Heulen des Sturmwinds, wie im Rollen des Donners. Aber von diesen Naturlauten sticht die Musik in ihrer Entwicklung

doch so inhaltlich ab, daß diese Art von Nachahmung der Originalität nahe kommt, und daß man daher die Forderung der Reinheit hier nicht nur für eine Schablone hält. So unverkennbar wird die Ursprünglichkeit des musikalischen Schaffens, so unverkennbar wird der urmenschliche Quell, aus dem die Gebilde der Tonkunst geschöpft werden, und der unerschöpflich ist für dieses Schaffen.

Ebenso scheint auch das reine Gefühl, als das Gefühl des reinen Selbst, hier zu einer unverkennbaren Wirklichkeit zu werden. Denn wenngleich man auch der Musik Zwecke der Beschreibung zumutet, so braucht damit doch nicht die Innenwelt als der letzte und der eigentliche Zweck verkannt und aufgegeben zu werden. Man könnte die Beschreibung selbst als ein Mittel der Verinnerlichung, ähnlich wie bei der Poesie, fassen wollen, so daß die zu beschreibenden Objekte selbst nur Mittel würden, die Innenwelt zu spiegeln, und zur Entdeckung zu bringen. Und wenn man selbst von diesem Gesichtspunkte absieht, so muß es unbezweifelbar klar werden, daß die Musik keinen andern Inhalt und Gegenstand haben kann, als derjenige allein es ist, den das Selbst bildet; das Selbst nicht als sittliches Selbstbewußtsein, geschweige in einer körperlichen Individualität, und ebenso wenig in der geistigen, sondern einzig und allein in der ästhetischen, als das Selbst des reinen ästhetischen Gefühls.

Für die Musik gibt es keine Natur und keine Sittenwelt, sofern diese als Gegenstände und Vorbilder und Zielbilder des musikalischen Schaffens gelten könnten. In der Musik kommt die Reinheit zu ihrer höchsten Vollendung: sie erschafft eine ganz neue Welt, von der die beiden Vorwelten nur Ahnungen und Vorbedeutungen erklingen lassen, keineswegs aber eine dem Gehalte nach vergleichbare Ausführung enthalten. Und diese neue Welt ist der Mensch in der neuen Bedeutung seines ästhetischen Bewußtseins. Er ist daher nicht ein gegebener Gegenstand, wie etwa ein Lebewesen. Er ist ein unbeschriebenes Blatt, vielmehr ein unerschöpflicher Quell. Er ist die Aufgabe eines neuen Menschen, eine neue Aufgabe des Menschentums, die Aufgabe einer neuen Richtung des Bewußtseins der Kultur.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch der Poesie gegenüber bringt die Musik einen neuen Menschen zur Welt. Wir bestreiten gar nicht etwa den Zusammenhang, der zwischen Poesie und Musik besteht. Wir werden ihn gründlich zu erörtern haben. Wir achten jetzt nur auf die Eigenart des Selbst in der musikalischen Erzeugung. In der Poesie kommt das Selbst des reinen Gefühls doch immer nur im Zusammenhange mit der sittlichen Welt zur Darstellung, im Zusammenhalt oder im Zusammenprallen mit ihr. Die Reinheit des Selbst wird wahrlich dadurch nicht getrübt, aber ihrer Schöpferkraft werden Grenzen gesteckt. Immer ist es und bleibt es der Mensch, um den alle Poesie sich dreht. Man wird sagen, die Natur des Menschen in ihrer Einheit von Seele und Leib sei ja doch überall der Gegenstand der Kunst; wie könnte sie für die Musik ausfallen? So kann es auch nicht gemeint sein. Aber die Musik stellt sich für ihre Erzeugung dieser Natur des Menschen anders auf sie ein, als die Poesie selbst. Denn für diese schwebt der Mensch in seiner Natur als der darzustellende Inhalt vor. Dieses Objekt wird ihr zum Subjekt. Aber auch die Aufgabe des Subjekts, des reinen Selbst bleibt an dieses Vorbild gefesselt.

Die Musik dagegen sieht zunächst ganz vom Menschen, von der Natur des Menschen und ihrer Einheit ab. Für sie gibt es kein Vorbild und keinen Gegenstand, weder im Himmel, noch auf Erden; es gibt für sie überhaupt weder einen Himmel, noch eine Erde, mithin auch keinen Menschen und keinen sittlichen Menschen. Man wird einwenden, daß dann ja auch die methodischen Vorbedingungen, die wir aller Kunst aufgerichtet haben, hier in Wegfall kämen. So kann es also wiederum nicht gemeint sein. Aber die Musik ringt sich von aller Beziehung, von aller Bezogenheit auf die Natur und auf den Menschen mit aller Kraft ihrer Abstraktion los. Und indem sie dies tut, indem sie durch diese Abstraktion ihre Erzeugungsweise vollführt, bleibt sie dennoch bei der allgemeinen Aufgabe der Kunst, gibt sie dieser Aufgabe eine neue Wendung und einen neuen Gehalt, gibt sie nicht zwar unmittelbar der Natur des Menschen einen neuen Inhalt, wohl aber der Liebe zur Natur des Menschen, und durch diese Liebe bringt sie auch den ästhetischen Begriff des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Menschen, das Selbst des reinen Gefühls zu einer neuen Entwicklung.

So kann es scheinen, daß in der Musik das reine Gefühl zu einer ganz unzweifelhaften Bestätigung komme, daß ihre Reinheit dieses selbst zur Vollendung bringe. Indessen hängt die Eigenart der Reinheit in jeder Kunst von der Reinheit ihrer Vorbedingungen ab, nicht nur von deren Stoffen, sondern auch von ihren Methoden. Betrachten wir daher jetzt diese methodischen Vorbedingungen des musikalischen Schaffens, und zuvörderst die Naturbedingungen desselben.

2. Die Bedingungen der Empfindung.

Wir werden hier unmittelbar vor die Empfindung gestellt, bestimmter und unvermittelter als bei der Poesie. Denn hier geht alles aus von der Gehörsempfindung, und es scheint sich alles nur um deren Inhalte zu drehen. Die Empfindung aber widerstrebt der Reinheit. Sie fordert überall Erkenntnis. Aber die Musik scheint sich auch der Erkenntnis zu widersetzen, dieweil sie ja nur auf das Gefühl im hergebrachten Sinne des Wortes geht. Wie soll nun aber Reinheit zustande kommen können, wenn die Musik einerseits an die Empfindung gebunden ist, andererseits aber der Erkenntnis unzugänglich sein soll?

Das Bedenken beruht auf dem falschen Verhältnis welches zwischen Empfindung und Denken angenommen wird, auf der unmethodischen Beziehung, welche der Erkenntnis auf die Natur gegeben wird. Nicht schlechthin auf die Natur ist die Erkenntnis zu beziehen, sondern auf das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken. Erst aus dieser Beziehung der Erkenntnis auf dieses Verhältnis ergibt sich das Verhältnis der Erkenntnis zur Natur. Es besteht zwar kein unmittelbares Verhältnis für die Musik zwischen der Erkenntnis in ihr und der Natur, aber es besteht durchaus für sie eine Beziehung der Erkenntnis auf das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken. Und da die Empfindung ein Begriff

ist, der auf die Natur hinweist, so tritt auch die Musik in das Problem der Naturerkenntnis ein. Es entsteht sonach auch für sie das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken.

Auch aus diesem Gesichtspunkte hat die Musik eine prärogative Stellung in der Geschichte des wissenschaftlichen Geistes: Pythagoras hat an ihr und in ihr die mathematische Physik begründet. Nirgend ist die erste Art der ästhetischen Vorbedingungen so früh und so sicher klargestellt worden als hier. Die Reinheit der Erkenntnisbedingung steht außer Zweifel. Denn die Inhalte der Gehörsempfindung haben mathematische Bestimmung erlangt. Die Erkenntnisbedingung ist die Bedingung der Naturerkenntnis geworden. Daran ändert sich nichts, wenngleich die Natur keineswegs das Objekt des musikalischen Gefühls ist, wenngleich auch nicht etwa die Musik schlechterdings Programmusik ist. Die Vorbedingung der Naturerkenntnis bezieht sich auf die mathematisch-physikalische Akustik, als die Grundlage der Musikwissenschaft, und demgemäß als die methodische Voraussetzung des musikalischen Schaffens. Diese physikalisch-physiologische Natur ist das Objekt dieser Naturerkenntnis; nicht aber etwa wird dadurch die Natur überhaupt zum Inhalt und zu dem zu erzeugenden Objekte der Musik. Die Natur ist nur die Vorbedingung, nicht etwa das Erzeugnis des reinen Gefühls.

Der Anstoß ist mithin beseitigt, den die Empfindung für die Möglichkeit der Reinheit bilden könnte. Er hat sich zur allgemeinsten Befriedigung und Belehrung erledigt. Man würde ja für den gesunden Menschenverstand fürchten müssen, und zwar für den Verstand in der Bedeutung der Vernunft, für die Gesundheit in der Bedeutung der Normalität und der Gesetzlichkeit, wenn man meinen dürfte, daß die Empfindung eine ernstliche Instanz gegen irgendeine Kulturrichtung des Bewußtseins bilden könnte. Es kommt nur darauf an, welche methodische Stellung man der Empfindung gibt: ob man mit ihr anfängt, und mit ihr endet, oder aber ob man sie in die Mitte zu nehmen, und zwischen die kontrollierenden Instanzen der Erkenntnis zu stellen hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Darin besteht die bevorzugte Stellung der Musik in der Geschichte der Logik, daß sie es unmittelbar klar macht, was das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken zu bedeuten hat.

Die Geschichte der modernen Physik beginnt mit Galilei. Hier aber kann man sich noch an den Irrtum festhängen, daß er aus sinnlichen Vorgängen seinen Gedanken vom Ursprunge der Bewegung hergeleitet hätte. Bei Pythagoras aber werden solche Mißdeutungen ganz unmöglich. Er hat selbst erst den Saiten die verschiedene Spannung gegeben, selbst erst Gewichte auf ihre Teile gesetzt. Und durch Verhältniszahlen hat er die Intervalle bestimmt. Den Ausgang bilden sonach nicht die Gehörsempfindungen, die vielmehr erst hervorgerufen werden, sondern allein die mathematischen Verhältnisse und ihre Darstellung in physikalischen Verhältnissen.

Die Intervalle werden erst dadurch zu Grenzbestimmungen der Gehörsempfindung, daß sie die Grenzbestimmungen einer Bewegungsform sind, welche ihrerseits auf Grenzbestimmungen der Zahlverhältnisse beruhen. So werden die Intervalle nicht sowohl zunächst gehört, als vielmehr berechnet, und in Bewegungsformen dargestellt, um an und in denselben hörbar gemacht zu werden. So rüstet das Denken selbst erst die Empfindung aus, setzt sie ins Werk, und bringt sie zu reiner Wirklichkeit. Auch hier, vielmehr hier zuerst hat sich die Zahl als das Sein, als das erste Mittel zur Entdeckung und zur Begründung des Seins herausgestellt. So wird die Musik pädagogisch und geschichtlich zur Lehrmeisterin der Logik.

Aber hier gilt es uns, aus dieser logischen Bedeutung die Folgerung zu ziehen für ihre ästhetische Bedeutung. Wir wissen, was wir unter der methodischen Vorbedingung und ihrer Reinheit zu verstehen haben. Die Forderung kann nicht so zu verstehen sein, daß die Musik dieser Reinheit der mathematisch-physikalischen Akustik sich nur zu bemächtigen und zu bedienen hätte. Sie muß allerdings sich ihrer zuerst bemächtigen, aber danach beginnt erst ihr eigener Machtbereich,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und in ihm ihre Fortführung jener Reinheit der Vorbedingung. Wir sehen jetzt davon ab, daß diese eigenartige Fortführung bedingt ist durch die Durchdringung der beiden Arten der Vorbedingungen mit einander. Wir bleiben jetzt bei der Naturerkenntnis allein stehen, um zu ermitteln, zu welchen Stufen der Reinheit sie die akustischen Bedingungen allein zu entwickeln vermag. Hierzu aber müssen wir noch über das Gebiet der Empfindungen hinausgreifen, um innerhalb des Denkens die ferneren, die noch elementareren Mittel der Reinheit uns zu vergegenwärtigen.

3. Die Zeit und der Rhythmus.

Tatsächlich fängt das Bewußtsein freilich mit den Empfindungen an. Ebenso wahr ist es aber, daß es mit diesem Anfang nichts anfangen könnte. Empfindungen können immerhin anfangen, und noch so vielfach und vielseitig sich fortsetzen: daraus allein könnte kein Bewußtsein sich bilden. Unterscheidung muß hinzutreten,muß an den Empfindungen einsetzen. So pflegt man sich auszudrücken, nachdem dieser Terminus in der modernen Psychologie in Aufnahme gekommen ist, wenn man in ihr die Bildung des Bewußtseins, diese Bildung an dem Inhalte des Bewußtseins zur Bestimmung bringen will.

Logisch aber hat man anders zu verfahren, weil man in der Logik die Möglichkeit der Unterscheidung zu begründen hat, und sich nicht mit der Erklärung begnügen darf, daß durch die Unterscheidung Akte des Bewußtseins entstehen. Die Logik hat diese Akte selbst und die Unterscheidung derselben auch auf deren Inhalt hin und auf die Unterscheidung dieser Inhalte hin zu prüfen und zu begründen. Daher sucht sie in Begriffen, in grundlegenden Begriffen die Bedingungen festzustellen für den sachlichen Grund und Wert dieser Unterscheidungen.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat demgemäß die Zeit als Kategorie ausgezeichnet. Die Zeit ist die sachliche

Bedingung, daß die Unterscheidung nicht nur ein Akt des Bewußtseins bleibt, sondern dem Bewußtsein zum Inhalt verhilft, und damit über den bloßen Vorgang hinaus zu einem dauerhaften Bestande.

Dieser Bestand wird auch von der Unterscheidung vorausgesetzt. Denn die Unterscheidung ist bedingt durch die Gegeneinanderhaltung der zu unterscheidenden Elemente. Um aber gegen einander gehalten zu werden, müssen die Elemente selbst erhalten bleiben. So treffen schon hier alle Befugnisse des Denkens zusammen: Sonderung, Vereinigung und Erhaltung der Vereinigung in der Sonderung, wie der Sonderung in der Vereinigung.

Würde der psychologische Gesichtspunkt für die Bestimmung des Denkens maßgebend sein, so müßte man mit der Zeit beginnen; so fundamental ist ihre Leistung für die Entwicklung, für die Entstehung des Bewußtseins in seinem Inhalte, sofern dieser nicht nach seinem logischen Werte, sondern lediglich als Inhalt des Bewußtseins, als dem Bewußtsein Inhalt und Bestand gebend gedacht wird. Und nur in dieser Hinsicht haben wir hier die Bedeutung der Zeit zu betrachten. Gerade in dieser Hinsicht aber hat die Logik die Kategorie der Zeit aus ihrer logischen Bedeutung heraus so ergiebig bestimmt, daß auch die Ästhetik daraus Gewinn ziehen kann.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat die Zeit nicht bestehen lassen als die Ordnung des Nacheinander, sondern sie begründet als die Erzeugung des Voreinander. Die Mehrheit der Elemente ist ihr nicht gegeben, sondern sie hat sie zu erzeugen. Mithin kann es nicht darauf allein ankommen, daß von dem voraufgegangenen Elemente das nachfolgende unterschieden wird, sondern das wird die Frage: wie kann es nachfolgen, und, als ein nachfolgendes, mit dem voraufgegangenen verbunden bleiben? Es wird somit der Zeit nicht nur die Aufgabe gestellt, das Nacheinander zu ordnen, sondern das Voreinander zu bewirken, zu erzeugen. Es darf nicht gedacht werden: B werde schon von selber kommen, wenn A vorher-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gegangen sei. Diese Ordnungfrage könnte ohnehin die Zeit an sich nicht lösen. Es darf ihr aber auch nicht zugemutet werden, nur die bloße Reihenfolge zu besorgen; die Folge selbst bildet das Problem, bildet ihr eigenes Problem.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat daher die Antizipation zum Hebel der Zeit gemacht. Kant hat diesen Terminus für einen logischen Behuf von Epikur angenommen, nämlich die Wahrnehmung damit zu begründen. In derselben Richtung halten wir sie fest für die Begründung des Bewußtseins. Und jetzt können wir uns auch auf die psychologischen Bestimmungen beziehen, die wir hier für das Verhältnis des relativen Gefühls zu den Inhaltsstufen des Bewußtseins vorausgeschickt haben (vgl. I, S. 139—145).

Das Bewußtsein ist in seinem Ursprunge Bewegung. Dies betätigt sich nicht allein in einer theoretischen Aufnahme, einer theoretischen Aktion der Unterscheidung, sondern es betätigt sich von seinem Ursprunge aus in der Erzeugung der Bewegung. Die Bewegung aber greift überall über ihren jeweiligen Zustand hinaus, sie greift vor, sie taucht auf, und nimmt vorweg; sie schafft sich ihre Gegenwart stets in der Antizipation der Zukunft.

Diese eminente Bedeutung der Zeit, als des Ausgangs von der antizipierten Zukunft, von der aus sie zurückgreift auf die Vergangenheit, so daß diese vielmehr zur Folge wird, hat uns schon für den Willen zu grundlegenden Folgerungen geführt. Die Ethik des reinen Willens hat darauf nicht nur ihre methodische Reinheit begründet, sondern auch die wichtigsten Inhaltsbestimmungen der Ethik zu Konsequenzen hinausgeführt, welche dem reinen Wollen, welche der Ethik gegen alle Skepsis Gehalt und Wahrheit sichern. Jetzt wollen wir nun suchen, für das reine Gefühl, wie es besonders in der Musik zur Erzeugung gelangt, aus dem Antizipationscharakter der Zeit Folgerungen zu ziehen.

Wir entfernen uns nicht von der vorliegenden Frage, wenn wir an einen allgemeineren Einwand anknüpfen. Man sagt, die Musik sei von der Poesie abhängig. Wir werden, wie schon gesagt, später auf diese Frage gründlich einzugehen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

haben. Hier darf vorerst aber der Spieß umgedreht werden. Die Poesie ist von der Musik abhängig. Wir haben gesehen, daß eine zwiefache innere Sprachform zu unterscheiden ist: neben der der Begriffssprache die der Gefühlssprache. Die letztere aber ist durch musikalische Elemente bedingt, die das Metrum zusammenfaßt. Damit stehen wir aber schon wieder bei der Zeit, und zwar bei ihrer ästhetischen Fundamentierung.

Wenn nun aber die Poesie uns auf das Metrum hinweist, auf das Maß, mit dem sie den Zeitwert ihrer Worte, insofern denselben ihr Gefühlswert anhaftet, bemißt, und mit dem sie die Ordnung ihrer Sätze, ihre Perioden aufreiht, so hat die Musik noch tiefer das Fundament zu legen, um ihren Aufbau zu errichten, der, um jetzt nicht mehr zu sagen, auf die Worte der Poesie nicht unbedingt angewiesen ist. Wenn aber Elemente gemessen werden sollen, die gar nicht Worte zu sein brauchen, dann genügt das Metrum nicht, weder für die Sammlung von Gruppen, noch gar für die erste Herstellung einer elementaren Ordnung, und die Wiederholung und Befestigung derselben.

Der Rhythmus ist das Grundelement der Musik. Er ist dies um so mehr, als er für alle Arbeit, bei der das Gemüt, als Gesamtkraft, zur Mitwirkung herangezogen wird, ein maßgebender Faktor ist. Arbeit und Rhythmus sind Wechselbegriffe geworden. Der Rhythmus ist die Grundkraft in der Ökonomie der Arbeit und in der Ökonomie des Bewußtseins. Er ist daher auch die Grundkraft in derjenigen Arbeit des Bewußtseins, welche die Musik vollzieht. Und da diese Arbeit die des reinen Selbstgefühls ist, so muß der Rhythmus auch in dieser Richtung und in dieser Erstreckung sich bewähren, auf das reine Gefühl und auf das reine Selbst.

Die Bedeutung des Rhythmus für die Reinheit des Gefühls betrifft das Verhältnis des Rhythmus zur Zeit. Der Rhythmus ist die Sammlung und Ordnung der Elemente mit Rücksicht auf ihre Wiederholung. Er ist aber nicht das alleinige Prinzip dieser Ordnung; Takt und Tempo müssen zu ihm hinzutreten. Was aber

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

unterscheidet den Rhythmus vom Takte und vom Tempo?

Der Unterschied dürfte durch das Grundverhältnis des Rhythmus zur Zeitkategorie vielleicht zu klarerer Bestimmung kommen können. Es dürfte auch nicht ausschlaggebend sein, aus einer körperlichen Tätigkeit, wie der des Atmens, ein Mittelmaß für die normale Zeiteinheit herzuleiten. Es kommt ja gerade darauf an, ein solches Mittelmaß nicht einförmig walten zu lassen, und es nicht allein durch das Tempo zu beherrschen, sondern auch durch den Rhythmus selbst zu durchbrechen.

Und auch der Takt kann nicht durchgängig für die Ordnung sorgen; denn auch er wird durch die Synkopen durchbrochen. Wenn man daher von der Harmonie noch absieht, und demzufolge auch von der Melodie, so muß der letzte Grund der Ordnung doch immer in dem Rhythmus selbst gesucht werden, mithin letztlich in seinem Grundverhältnis zur Zeitform. Und dadurch erst dürfte vielleicht der Rhythmus als Grundbedingung der Musik unterscheidbar werden von der Grundform, welche er für die Arbeit des Bewußtseins überhaupt bildet. Nicht allein die Gemeinsamkeit, sondern ebenso sehr der Unterschied in der Bedeutung des Rhythmus muß das Interesse der Ästhetik bilden.

Wenn wir in dieser Richtung die Bedeutung des Rhythmus ermitteln wollen, so kann uns vielleicht die Antizipation dazu verhelfen. Die Urform des Rhythmus ist die periodische Ordnung der Elemente, die Ordnung, welche in der Wiederholung besteht. Diese Ordnung würde zufällig bleiben, wenngleich sie immerfort stattfände, sofern sie nur in einer Folge, in einer Nachfolge von statten ginge. Wenn dagegen das Bewußtsein umgekehrt diese Folge durchaus spontan hervorbringt, nicht aber etwa in einer Nachbildung des an sich geschehenden Naturvorgangs, so erweist sich dadurch die Ordnung als eine schöpferische, als eine reine Erzeugung, wie das reine Gefühl der Kunst sie erfordert.

Jetzt kann man auch ohne Schaden für die Reinheit die körperliche Analogie zulassen. In der Tat geschieht

auch die Atmung in rhythmischer Periode, aber nicht in Ausatmung und Einatmung, sondern in Einatmung und Ausatmung. Nicht darauf aber kommt es bei dieser Umkehrung der Systole an, daß zuerst Sauerstoff eingeatmet werden müsse, sondern nur darauf, daß die Ordnung zwischen Einatmung und Ausatmung durch die Einatmung begonnen und begründet werden muß. Eine eigentliche, ursprüngliche Aktion des Bewußtseins muß eintreten, und zwar als Erzeugung der Bewegung, damit diese rhythmische Periode zustande kommen kann. Diese Einatmung ist mithin eine Eratmung, wie der Erdgeist Faust anredet: „Eratmend mich zu schauen". Oder es lenkt auch nicht ab von unserm Gedanken, wenn wir Goethes Gedicht „An Schwager Kronos", der ja die Zeit ist, hier beachten: „Nun schon wieder den eratmenden Schritt, Mühsam Berg hinauf! Auf denn, nicht träge denn, Strebend und hoffend hinan!". Dieses Gedicht an die Zeit ist eine Urform des Rhythmus, und solcher gemäß hat Schubert das Lied auch komponiert. Der Schritt ist „eratmend", wenn er hinaufführt. Und alles Schreiten in der Musik ist ein Hinaufführen, ein Emporstreben. Die Urform des Rhythmus ist das Hinauf. Dieses Eratmen ist die Antizipation, die Urform der Zeit, die Vorwegnahme der Zukunft und ihre erste Errichtung, auf welche sodann die Vergangenheit eintreten und nachfolgen kann.

Wenn aber die Antizipation für alle Arbeit des Bewußtseins die rhythmische Grundform ist, so bewährt sie sich für das reine Gefühl der Musik als die Grundform der musikalischen Gesetzlichkeit.

Diese Antizipation ist erstlich der Charakter des Rhythmus. Sie unterscheidet ihn vom Tempo und vom Takt. Durch sie vermag der Rhythmus seine Periodizität zu sichern. Diese darf nicht schlechthin überraschend kommen, wie etwas Zufälliges. Sie wird erwartet, wird gefordert. Das ist das Gesetz der Sache; das ist der Rhythmus. Dieses Gesetz muß er aber selbst hervorbringen, und zu verantworten haben. Das kann er nur, indem er vorausbestimmt, was folgen soll, vielmehr daß folgen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

soll, was folgt. So ist die Antizipation der Geist und der Grund des Rhythmus.

Diese logische Begründung des Rhythmus, als des Fundaments der ästhetischen Reinheit, macht den Unterschied klar von der psychologischen Begründung des Rhythmus im Willen und Affekt. Dadurch kann das Spezifische weder der ästhetischen, noch gar der musikalischen Bestimmung erreicht werden. Der Affekt ist ein universeller Grund für den Rhythmus aller Art von Arbeit. Und der Wille darf doch nur der reine, erzeugende Wille sein, wenn er als eine Bedingung des reinen Gefühls zur Verwendung kommen soll. Der Affekt, der schon im Ein- und Ausatmen sich betätigt, ist ein somatisches Beispiel, nicht ein methodisches Vorbild.

Die Zeit aber ist eine Kategorie; als solche ist sie die Grundform alles Geschehens, mithin auch der Atmung. Und die Antizipation ist es, durch welche und in welcher die Zeit ihren Grundwert als Kategorie bewährt. So wird in der Antizipation die Zeit, und zwar in ihrer logischen Bedeutung, zur Voraussetzung für die Reinheit des Tongefühls. Diese Voraussetzung ist die der Naturerkenntnis, mithin keineswegs allein die der Empfindung, oder des Affektes, sondern durchaus schon einer Mitwirkung des reinen Denkens.

Diese Gewinnung der Antizipation, unter dem Charakter des Denkens, für die musikalische Grundform des Rhythmus ist von durchgreifender Bedeutung: einerseits für die logische Durchführung der anderen musikalischen Grundformen, welche auf dem Rhythmus beruhen, andererseits aber auch für die dem reinen Willen gemäße andere methodische Voraussetzung, die dadurch vom Steckenbleiben im Affekte befreit wird.

Man kann es bei Riemann bemerken, daß er die psychologische Begründung, von der er ausgeht, dennoch zu übertreffen strebt, wenn er „die Lösung des Rätsels der künstlerischen Tätigkeit" mit Lotze in dem „Bewußtwerden und bewußten Verfolgen des Ausdrucks des spontan wirkenden Willens" sehen will. Diese Spontaneität des Willens und dieses bewußte Verfolgen seines Ausdrucks ist jedoch vielmehr die

ursprünglichste Spontaneität des Denkens. Weil sie hier aber als solche nicht erkannt wird, so wird auch das Spezifische des musikalischen Rhythmus nicht von der allgemeinen Bewegungsform des Rhythmus unterschieden, und daher auch der Rhythmus zum „zweiten der eigentlichen Form gebenden Faktoren der Musik" erklärt.

Wenn dahingegen nun die Harmonie an die erste Stelle tritt, so kann dies befremdlich erscheinen, da sie ja schon mit anderen geistigen Elementen behaftet ist. Der Rhythmus jedoch, als auf der Antizipation beruhend, ist an sich bereits eine Aktivität des Denkens, nicht lediglich eine solche des Atmungsimpulses. Daher kann der Rhythmus auch zur Grundlage dienen für alle die Verzweigungen, deren Wurzel die Harmonie bildet. Auch daß man die Aufmerksamkeit zum Affekte hinzunehmen muß, beweist schon, daß man auf das bewußte Denken nicht verzichten kann. Methodische Hilfe aber gewährt allein das reine Denken.

Durch die Antizipation wird auch eine andere Voraussetzung mitgedeckt, welche im Rhythmus latent ist, nämlich die der Quantität, nach welcher die Zählzeiten unterschieden werden. Allerdings ist der Rhythmus „die Zusammenziehung mehrerer Zählzeiten zu einer Länge und die Zerteilung einer Zählzeit in zwei oder mehrere Kürzen". Aus dieser einfachsten Form entwickeln sich alle höheren Formen der rhythmischen Gliederung. Aber man muß erkennen, daß der Rhythmus nicht nur zusammenzieht und zerteilt, sondern, daß er auch die Längen und die Kürzen zu erschaffen hat.

4. Metrum, Takt und Tempo.

Das Metrum wird durch die Antizipation zugleich das eigenste Werk des Rhythmus. Die Korrelativität, welche auf Grund der Antizipation zwischen Zukunft und Vergangenheit hergestellt wird, bewirkt zugleich diese Verschiedenheit im Werte der Zählzeit. Wie die Einatmung das schwerere Moment ist, so wird die Antizipation zum Ausgang von der Länge. Ist aber

die Korrelativität einmal gewonnen, so kann der Rhythmus es auch anders machen. Dem Grundverfahren der Antizipation aber entspricht es, daß, wie die Ausatmung, unfehlbar ein Element nachfolgt. Dieses ist die Kürze, wie die Vergangenheit gegenüber der erstrebten Zukunft.

Auch der Takt wird hiernach in seinem Verhältnis zum Rhythmus ersichtlich. Der Auftakt macht es deutlich, daß mit einem schweren Werte begonnen werden muß. Der Auftakt wird so zu einem Symptom der Antizipation, als der Grundform der musikalischen Gliederung. So gehen Metrum und Takt aus dem Rhythmus hervor. Der Takt ist nur die Fortführung der Gliederung zur Ordnung einer Periode. Auf die Periode ist ja der Rhythmus hingerichtet, auf die Wiederholung seiner Antizipationen. Der Takt ist das Ordnungsprinzip der Periode. Unter ihm kann die rhythmische Gestaltung alle Freiheit austoben, alle metrische Differenzierung und Umstellung ausführen: die Gliederung, die Korrelativität, welche durch die Antizipation bedingt ist, bleibt dennoch erhalten.

Auch das Eigentümliche des Tempo wird hiernach deutlich. Der Rhythmus ist immer noch an die Quantität seiner Elemente gebunden, wenngleich er die metrischen Differenzen sich zunutze macht. Das Tempo dagegen nivelliert sie zwar nicht, überwindet aber die alleinige Unterscheidungskraft, die sonst der metrischen Quantität zusteht. Dadurch übernimmt das Tempo eine Steigerung der rhythmischen Reinheit, während die Quantität an sich noch als ein sinnlich gegebenes Element erscheinen könnte. Das Tempo bringt es dagegen an den Tag, daß die Antizipation schlechthin das formende Prinzip ist, vor dem alle Rudimente zurückweichen müssen.

Und woher hat das Tempo diese Macht der Reinheit? Beruht sie etwa auf der Willkür und dem Zufall des Affektes? Der Zusammenhang des Tempo mit dem Geiste der Komposition macht es vielmehr unverkennbar, daß, was lediglich Affekt zu sein scheint, vielmehr durch den Sinn und Gehalt der Komposition bedingt ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Tempo aber ist andererseits doch nur das Werk der Antizipation. Und so erweist sich diese noch mehr fast im Tempo als schon im Rhythmus als die tiefste Seelenkraft.

Marx unterscheidet in seiner „Allgemeinen Musiklehre" am Rhythmus zwei Bewegungsformen: die Bewegung von einem festen Punkte aus, und die Bewegung auf einen festen Punkt hin. Wenn die Bewegung aber von einem festen Punkte ausgeht, so wird dieser Punkt zugleich mit Rücksicht auf die von ihm ausgehende Bewegung antizipiert, und ebenso auch, wenn er das Ziel ist, auf das sie hinstrebt. Das Ziel antizipiert alsdann die zu ihm hintreibende Bewegung. Und auch das „Durcheilen durch sie alle" kann der Sinn der rhythmischen Gestaltung sein. So können sich auch Legato und Staccato auf einen Zielpunkt hin vereinigen. Auch den Accent setzt Marx mit dem Rhythmus in Zusammenhang. Und dadurch wird zugleich ein anderer Unterschied mitbestimmbar, nämlich der dynamische. Die stärkere Betonung beruht, als stärkere, auf einer größern Schallmasse. Auch diese aber darf nicht schlechthin als gegeben gelten; auch sie muß und kann die Antizipation vertreten; andernfalls bliebe alle Dynamik der Reinheit unzugänglich.

Und damit wäre dann allerdings auch die Klangfarbe von der Reinheit ausgeschlossen, die ja von der dynamischen Differenz nicht gänzlich abgelöst werden kann. Richtiger wäre es, hier nur von Unterschieden der Intensität zu sprechen, und diese von der entsprechenden Gefühlsstufe abhängig zu machen. (Vgl. I, S. 150).

5. Das Problem der Intervalle.

Bisher haben wir nun aber nur ganz allgemein von Elementen einer rhythmischen Gliederung gehandelt, noch gar nicht aber von der physikalischen Qualität dieser Momente. Sie sind Töne, und werden, als solche, die Elemente der Musik. Als Töne sind sie jedoch Bewegungsformen, welche Verhältniszahlen entsprechen. Diesen Verhältnistönen entspricht das musikalische Gehör; nicht

die Gehörsempfindung an sich, sondern das Gehör, als die physiologische Bedingung des musikalischen Gehörs und Schaffens. Auf dieser musikalischen Bedeutung dieser verhältnismäßigen Gehörsempfindungen beruht die Bedeutung des Intervalls.

Wie sehr die Unterscheidung der ästhetischen von der psychologischen Fragestellung wichtig ist, kann man bei Riemann bemerken. Er will der stetigen Tonhöhenveränderung den Vorzug geben vor der abgestuften; und er will die erstere als das Prinzip der Melodik behaupten.

Auf diese theoretische Frage der Musikwissenschaft können und dürfen wir nicht eingehen; aber wir bemerken hier eine Vermischung des psychologischen mit dem ästhetischen Gesichtspunkte. Und diese beruht wiederum auf einer Vermischung des psychologischen mit dem logisch-mathematischen Problem.

Die Kontinuität gehört gar nicht der Empfindung an, sondern lediglich dem reinen Denken, als eine begriffliche Voraussetzung zur Erforschung der mathematisch-physikalischen Probleme. Das Schleifen des Tones und dergleichen Überbrückungen der Intervallstufen sind eine falsche Analogie zur logisch-mathematischen Kontinuität.

Die Intervalle sind gar nicht für die psychologische Unterscheidungsfähigkeit entdeckt worden; sie sind daher auch nicht ein richtiges Beispiel für das Weber'sche Gesetz: sie sind lediglich für die Musik aufgestellt worden. Es ist auch dabei durchaus gleichgültig, daß die Intervalle in Bezug auf die Konsonanz, als Harmonie, zu verschiedenen Zeiten verschieden gewertet worden sind. Diese Verschiedenheit hängt mit der Entwicklung der musikalischen Kunst zusammen. Worauf es allein aber hier ankommt, ist dies: daß die musikalische Kunst eines Tonsystems bedarf.

Dieses selbst kann daher sich ebenso entwickeln, wie die Musik solche Entwicklung für ihre Geschichte fordert. Wenn aber das Intervallensystem an sich, bei wechselnder Geltung der einzelnen Intervalle, die Grundlage der Musik geworden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und geblieben ist, so beruht der letzte ästhetische Grund hierfür nicht auf der Gemeinsamkeit der Partialtöne, sondern allein auf der rein musikalischen, auf der harmonischen Verwandtschaft. Mithin bedarf die Musik der abgestuften Tonreihe; denn von diesen Stufen gehen gesetzmäßige Verbindungen aus, die nur von Stufe zu Stufe sich erstrecken können, die dagegen keine Gesetzmäßigkeit eingehen könnten, wenn die unendliche Menge von Zwischenempfindungen an die Stelle der Tonstufen treten würden.

Es besteht hier dasselbe Verhältnis, wie zwischen dem Zahlsystem und den unendlichen Mannigfaltigkeiten der kontinuierlichen infinitesimalen Elemente. So notwendig die letzteren sind, so können sie doch das System der diskreten Zahlen keineswegs ersetzen. Und so konventionell das Zahlsystem ist, so konventionell ist auch das Intervallensystem. Aber auf dieser Konvention beruht die Gesetzmäßigkeit der Musik. Das Intervall hat seinen Grund in der Tonreihe.

6. Konsonanz und Harmonie.

Noch an einem andern Punkte entsteht Unklarheit aus dem ungeklärten Verhältnis zwischen Ästhetik und Psychologie: bei der Konsonanz. Bei ihr handelt es sich nicht um die psychologische Frage, ob der Dreiklang, der das Urbild der Konsonanz ist, gleichzeitig und als Ein Ton gehört wird. Diese Frage widerspricht schon der logischen Methodik, der die Psychologie unterworfen sein muß. Sie wiederspricht der Kategorie der Zeit, welche bedeutet, daß nur im Nacheinander, oder besser im Voreinander Inhalte des Bewußtseins entstehen können. Hier tritt die Illusion in Kraft, welche das räumliche Nebeneinander an dem zeitlichen Nacheinander zu bewirken vermag.

Die sogenannte Verschmelzung kann daher nimmermehr zu bedeuten haben, daß die drei Töne des Dreiklangs in eine Einheit untergingen. Die Einheit bedeutet

niemals einen Untergang; sie fordert immer die Erhaltung der durch sie und in ihr zu vereinigenden Elemente. Auch ist es ja ein bekannter Tatbestand, daß jeder geübte Dirigent zwanzig Orchesterstimmen zugleich zu hören und zu unterscheiden vermag. Indessen handelt es sich dabei noch immer nur um eine psychologische, nicht um die ästhetische Frage.

Ästhetisch ist die Konsonanz ein Korrelat zur Dissonanz, mithin ein Begriff der Harmonie, mit der sie auch gleichwertig gebraucht wird. Zunächst bewährt sich auch hier wieder unsere Antizipation. Die Dissonanz ist deshalb ein Moment der Harmonie, weil ihre harmonische Auflösung, wie man sagt, erwartet wird. Diese Erwartung muß eine berechtigte Forderung sein, die freilich auch übertrieben werden kann, die immer aber die ursprüngliche Antizipation voraussetzt und diese selbst ist. Das Mitklingen der zugehörigen Töne des Akkords kann an und für sich den Grund der Konsonanz nicht bilden: das Mitklingen muß zum Bewußtsein kommen, und dies bewirkt die Antizipation.

Daß es sich bei der Konsonanz nicht schlechthin um das psychologische Mitklingen dreht, wird evident an der Harmonie, welche den Inbegriff aller musikalischen Gesetzlichkeit bildet. Sie ist der Ursinn des Intervallensystems. Denn die Verwandtschaft der Tonstufen hat in ihr ihren wirkenden Grund. Welcher Tonart in einer Periode ein Ton angehört, ob er Terz oder Tonica ist, darüber kann das Ohr nicht entscheiden, aber die harmonische Einsicht. Mithin gehört es zum Eigenwert eines jeden Tons in einem Musikstück, daß er diese harmonische Vielwertigkeit hat.

Auch hier wieder ist die Antizipation mit im Spiele. Jeder Ton des Akkords strebt zu den verwandten Akkorden hin. Der Sinn dieser Ausdrucksweise ist aber der, daß vermöge des Zeitbewußtseins diese Reinheit dem musikalischen Gefühle, dem musikalischen Schaffen zu eigen wird. Die Antizipation ist nicht etwa nur auf ein Element eingeschränkt; ihr Horizont erstreckt sich über das ganze Gebiet der harmonischen Verwandtschaft. Vermöge der Antizipation wird die Harmonie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zur Orientierung, gleichsam zum Kompaß der Komposition.

Zunächst könnte es scheinen, als ob Verwirrung daraus entstehen könnte, daß man der eindeutigen Zugehörigkeit eines Tons nicht sicher sein kann. Vielmehr aber besteht darin, beruht darauf die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit des musikalischen Schaffens. Nirgend vielleicht ist die schöpferische Phantasie bei aller ihrer Zauberkraft in einer so genauen Gesetzlichkeit begründet, wie in dieser harmonischen Vieldeutigkeit und Verwandtschaft.

7. Die Melodie.

Wie steht es nun um die Melodie? Schon aus dem Akkord ergibt es sich, daß sie durch die Harmonie bedingt ist. Es ist nicht von Belang, aus wieviel Tönen oder Takten eine Melodie bestehen muß; denn wie wenige es immer seien, die harmonische Verwandtschaft vermehrt ihre Anzahl durch ihre harmonische Bedeutsamkeit. So läßt es sich auch verstehen, daß die Melodie zu einem Thema und zu einem Motiv sich verdichten kann. Die Unendlichkeit der Beziehungen, vielmehr die Gesetzlichkeit derselben gibt dem melodischen Element den kompositorischen Wert.

Außer dieser harmonischen Bedingtheit ist die Melodie jedoch das Fundament des persönlichen Gesetzes, welches das Genie zu vertreten hat. Man hat Melodie, oder man hat keine. Man hat eigene Melodie, oder man hat keine. Wer sie entlehnt, spricht sich das Todesurteil als Genie. Was man sonst immer an Originalität zu Wege bringen kann, ist ein Beiwerk der Technik. Es ist darum keineswegs zu verachten, und es kann für die Entwicklung der Kunst von Nutzen werden. Aber die Wurzel des musikalischen Genies liegt in der Melodie.

Die Instrumentierkunst kann wahrlich nicht größern Wert haben als die der Kontrapunktik. Aber man setzt diese trotz allem ihrem Wissen und Können doch nicht dem Wesen des musikalischen Genies gleich. Wenn dagegen Nägeli

an Mozart tadelt, daß er ein unreiner Instrumentalkomponist sei, weil er die Kantabilität mit der freien Instrumentalität vermengt habe, so geht dieser Irrtum auf ein falsches Verhältnis zwischen Melodie und Harmonie zurück. Und daher klärt sich das Mißverständnis für die Eigenart und Grundbedingung der musikalischen Originalität.

8. Vokal- und Instrumentalmusik.

Hierbei stehen wir nun aber vor einem andern Problem, nämlich vor dem Verhältnis zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik.

Wir sehen hier noch ganz davon ab, wie dieses Verhältnis aus dem methodischen Gesichtspunkte der Reinheit unzweideutig zu bestimmen sein wird. Wir lassen uns vorerst von dem allgemeinen geschichtlichen Gesichtspunkte leiten, der auch der psychologischen Orientierung gemäß ist. Bevor Instrumente erdacht werden konnten, auf denen musiziert wurde, mußte der Mensch gesungen haben, und hat er gesungen. Schon in der Sprache hat er angefangen zu singen. Die Geberdensprache der Interjektion ist eine Urform des Singens; der Schrei der Klage und des Jubels ist mehr Singen als Sprache. Die Sprache reift erst im Satze und im Begriffsworte des Urteilssatzes.

Aber wir wissen, daß diesem Begriffsworte, wie diesem ganzen Satzgefüge, relative Gefühlsstufen adhärieren: in ihnen haben wir von neuem diese rudimentären Singlaute der Sprache zu erkennen. So scheint demnach die Ansicht begründet, welche in der Kontroverse über die Priorität von Sprache oder Gesang dem letzteren den Vorrang einräumt. Denn ganz abgesehen von der Selbständigkeit des Gesanges, entscheidet schon seine Zugehörigkeit zur Sprachgebärde über seine Priorität vor der eigentlichen Begriffswortsprache.

Indessen kann man den musikalischen Charakter dieser Sprachelemente bestreiten, insofern es sich in ihnen nur um das Metrum handelt, und um die Sprachakzente der Rhythmik. Aber bis zum Ende des Mittelalters hat

man Identität der poetischen und der musikalischen Rhythmik angenommen. Und die Sprachakzente haben die Musik vielfach beherrscht. Indessen steht für uns ja nicht sowohl das Verhältnis zwischen Singen und Sprache in Frage, als vielmehr dasjenige zwischen Gesang und Musik. Hierbei ist es von Interesse, daß die Melodie erst im 12. Jahrhundert von der prosodischen Quantität frei wird.

Mit dieser Freiheit der Melodie beginnt die Herrschaft der Vokalmusik in ihrer melodischen Grundkraft. Freilich scheint dadurch die Musik in der Abhängigkeit vom gesungenen Worte zu verharren. Aber diese Gefahr ist nur scheinbar. Das Wort bildet für die wahrhafte Kunst in ihrer fruchtbaren Entwicklung keine hemmende Schranke. Das Wort an und für sich und im Satze selbst wird ja gar nicht gesungen. Und es ist ja auch gar nicht ein einzelner Mensch, der, wie etwa ein Vogel, sein eingelerntes Wort zu singen hätte. Hier waltet wiederum die Grundkraft der Harmonie, welche diese Gefahren überwindet.

Die frühe Kunst des Mittelalters hat die Grundformen der Technik für den Gesang im Geiste der Harmonie geschaffen; der Kontrapunkt ist ihm vorausgegangen. Im Kontrapunkt aber, wie schon im Kanon, tritt die Vielstimmigkeit auf den Plan, welche ihrerseits die Harmonie voraussetzt. Diese Polyphonie aber war keineswegs vom gesungenen Worte abhängig. Als daher die Niederländer die vokale Polyphonie ausbildeten, war sie bereits instrumental gedacht und angelegt. Das Bedenken, welches gegen die Vokalmusik zu bestehen schien, als ob nicht die freie Melodie, sondern die Abhängigkeit vom Worte ihr einwohnte, ist daher hinfällig. Man kann allenfalls Zopfigkeit in diesen Urformen der kontrapunktischen Vokalmusik annehmen, aber ihre Homogeneität mit der Instrumentalmusik ist unverkennbar; sie beruht auf der Homogeneität der Melodie mit dem Thema und dem Motiv.

So erklärt sich denn auch der Zusammenhang, welchen die Geschichte zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik dartut. Dieser Zusammenhang ist der zwischen dem ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sungenen Satze und seiner Begleitung. Schon der Kontrapunkt geht von einer solchen Begleitung des cantus firmus aus. Aber die Begleitung beschränkt sich nicht auf die Stimmen, sie geht auf die Instrumente über. Wir werden noch weiterhin zu erörtern haben, welche Bestimmungen vom methodischen Gesichtspunkte der Ästhetik aus für diese Begleitung zu treffen sind. Hier halten wir uns nur an diejenige Grundbedeutung des Gesanges, welche in der Melodie gelegen ist, welche die Melodie ausmacht. Daher bildet die Sangbarkeit eine Grundforderung der Melodie. Dies könnte sonst eine subjektive Norm und Schranke zu sein scheinen. Ihre Objektivität jedoch liegt in diesem Grundwerte des Gesanges für die Musik überhaupt.

Unsere Auffassung der Melodie, als des musikalischen Grundgehalts, ergibt sich aus dem Gedanken, daß aller sonstige Inhalt des musikalischen Satzes in Analogie zu denken sei mit dem Begriffsinhalt der Sprache. Einen solchen Begriffsinhalt bildet auch das harmonische Motiv, aus dem sich ebenso der ganze große Satzbau entfaltet, wie aus dem Begriffsworte der sprachliche Satz. Nun adhäriert aber dem Begriffsworte sein Gefühlsannex, und darauf beruht die Natürlichkeit der Verbindung einerseits zwischen Prosa und Poesie, und andererseits zwischen der Poesie und der Musik.

Die Eigenart der Musik strebt nun aber ihre Selbständigkeit an, auch schon innerhalb der Verbindung mit dem poetischen Texte. Und so fordert diese Selbständigkeit auch einen Satz und das thematische Fundament eines Satzes, in welchem diese Selbständigkeit und Eigenart zur ungehemmten Ausprägung kommen kann. So fordert es die Reinheit, nicht nur als Reinheit der methodischen Vorbedingungen, sondern als Reinheit der ästhetischen Erzeugung. Diese scheinbar resultierende Reinheit vollzieht vielmehr die Schöpfung der Melodie. Sie bedient sich der theoretischen Mittel, welche Rhythmus, Harmonie und Kontrapunkt ihr darbieten, aber sie geht nicht in ihnen auf; sie strebt von ihnen aus zu einer eigenen Schöpfung empor,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die nicht etwa nur den falschen Schein der Freiheit hat. Diese Schöpfung ist die reine Erzeugung, die Leistung und Selbstbezeugung des musikalischen Genies.

In ihr bedeuten nun die Noten nicht mehr Begriffe, und auch nicht nur Gefühlsannexe an Sprachbegriffen, sondern sie haben einen eigenen, völlig neuen Wert, der unvergleichbar ist mit allen anderen Lauten und Begriffslauten der menschlichen Sprache. Diese neue Sprache, die Sprache der Musik, hat ihr Alphabet in der Melodie. Fragt man nach den Buchstaben dieses Alphabets, so ist diese Frage irrig. Denn Buchstaben gibt es nur in der Begriffssprache. Freilich muß sich auch die Melodie der Analoga dieser Begriffssprache in den Notenwerten bedienen. Aber schon im Tonsystem haben ja die einzelnen Stufen die harmonische Vieldeutigkeit. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß dem Alphabet der Harmonie die einzelnen Buchstaben fehlen dürfen. Daher kann man dieselbe Melodie nicht nur in verschiedenen Tonarten spielen, sondern auch allen den Umstellungen und Verwandlungen unterwerfen, welche die Theorie gestattet. Der wahre Inhalt und Grundgehalt, dem Reinheit zusteht, kann durch keine normative Verwandlungsform vernichtet werden.

In der Melodie offenbart sich das Genie. In der Melodie bewährt sich das reine Gefühl als Selbstgefühl. Alles Wissen und Können ist Vorbereitung, Vorbedingung, gleichsam Vorkunst. In ihm kommt das Selbst noch nicht als das Selbst des Gefühls zur Erzeugung. Und demgemäß kommt auch der Hörer nur kraft der Melodie zur Eigenkraft des ästhetischen Gefühls, und zur Sicherheit eines Selbst in seinem Gefühle. Er schwankt sonst in theoretischen oder ihnen verwandten Urteilen, kommt aber nicht zu derjenigen Festigkeit und Klarheit, welche die Reinheit des Gefühls erfordert, und für welche die letzte Probe darin liegt, daß das Gefühl gleichsam Kopf und Herz zugleich erlangt, daß das Subjekt in ihm sich aufrichtet und feststeht. Solche Festigkeit des ästhetischen Selbst vermag nur die Melodie zu geben. Sie ist der kastalische Quell, das Brünnlein des Genies. Sie allein kann auch nur als Offenbarung wirken, und das Selbst des Schaffenden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit dem Selbst des Erlebenden im reinen Gefühle verschmelzen.

Jetzt erst können wir es begreifen, daß die Musik zur Begleitung der Poesie sich herablassen konnte. Wie sehr es freilich oft genug die freie Kraft der Musik gehemmt hat, so blieb sie doch immer ihrer Eigenart sicher; und so wird sie auch in der griechischen Chormusik immerhin sie bewahrt haben. Wir haben hier diesen geschichtlichen Gang nicht zu verfolgen. Wir halten uns an die geschichtlichen Höhepunkte. Wie ist das Oratorium entstanden?

9. Das Oratorium.

Auch seine Anfänge liegen im Drama, in den Mysterien, bei denen heilige Worte, der Bibel und der Legenden, vom Gesang begleitet wurden. Später wurden die Verbindungen mit dem Gottesdienste noch unverhüllter, als der Vorgänger Palästrinas die Andachtsübungen mit vierstimmigen Gesängen begleitete. Die Vierstimmigkeit läßt allein schon die Selbständigkeit erkennen, welche, dem religiösen Inhalte und Zwecke gegenüber, die Musik geltend zu machen vermochte. Und so ging es weiter, bis durch die Anfänge der Oper hindurch auf dem Heimatboden der Reformation die geistliche Musik zu einer entsprechenden Gestaltung sich aufschwang.

Was Händel und Bach für die Musik bedeuten, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Weder die Oper, noch die Instrumentalmusik hätten zu ihren Großtaten kommen können, wenn jene Beiden nicht vorangegangen wären. Sie stehen neben einander, beinahe wie Goethe und Schiller. Und wie diese, bei aller ihrer Differenz, in der klaren reinen Grundkraft des poetischen Gefühls innerlich verbunden sind, so sind es Händel und Bach im Urquell der Melodie. Ihnen Beiden hat es nicht geschadet, daß sie Kontrapunkt und Fugenkunst zu dieser Höhe der Vollendung gebracht haben; vielmehr hat alle ihre theoretische Kunst nur ihre Grundkraft gesteigert. Die Melodie ist die mächtige

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ader, durch die sich ihr reines Lebensblut hindurchzieht. Alle ihre Kontrapunktik steht daher in der Illusion einer frei geschaffenen Melodik.

Hier ist daher die instrumentale Begleitung nur Begleitung; in dem Stimmengewebe selbst erbaut sich ein Analogon zur Instrumentierkunst. Und immer bleibt die Melodie der Lebensquell dieses mächtigen Organismus; niemals verengt sie sich zu einem thematischen Element; oder wo sie dies tut, bleibt diesem doch das melodische Blut lebendig. Daher kommt es, daß Beide, noch mehr vielleicht Bach als Händel, in ihren Sonaten ebenso singen, wie in ihren Chorwerken. In der ersten Violinsonate von Bach glaubt man in die Matthäuspassion eingeführt zu werden. Es wäre ganz falsch, hieraus auf Einförmigkeit der Stilkraft zu schließen, wo vielmehr nur die die Komposition beherrschende Kraft der Melodie zu erkennen ist. Sie mußte erst in voller Reinheit, in voller Mächtigkeit erobert und fest begründet werden.

Wie viel Bach selbst auch Anklänge bieten mag, nicht allein an Händel, nicht allein an die deutschen Kontrapunktiker, sondern auch an melodische Vorgänger unter den Italienern, mit denen auch Händel zusammenhängt, so bildet bei Beiden dies doch vornehmlich den neuen Stilcharakter: daß sie erst die große unerschöpfliche Kraft der Melodie für die musica sacra erfunden und vollendet haben.

Man wird aber ihrem musikalischen Genie nicht gerecht, wenn man diese ihre reine Kraft der Melodie aus dem Bibelworte herleitet. Das Bibelwort bleibt nicht nur in Ehren, sondern auch die geschichtliche Bedeutung der Reformation kommt um so mehr dadurch zur Geltung, daß man die neue musikalische Schöpfung nicht zu ihrem sklavischen Abbilde macht. An der neuen religiösen Kraft vermochte sich auch eine neue musikalische Kraft zu entfalten; aber eine Eigenkraft, die nur in der Einheit des Menschen ihre Verbindung mit jener hat, nicht aber in dem Bibelworte selbst ihre zureichende Ursache. Die Selbständigkeit, die den Textworten gegenüber gewahrt werden muß, verbietet es schon, eine solche Abhängigkeit anzunehmen. Wir wissen

vielmehr, wie die melodische Grundkraft bei Bach fast ebenso durch die schlechten geistlichen Texte in ihrer Freiheit gehemmt worden ist, wie dies bei Händel der Fall ist durch seine Hinneigung zu seinen vielen Opern und deren Arienzopf. Dennoch aber ist Beiden durch alle diese textlichen, wie musikalischen Schwächen ihres Zeitalters ihre urwüchsige, ihre originale, ihre daher ewige Kraft nicht gebrochen und nicht geschmälert worden: die Melodie ist die Wurzel ihrer Kraft. Und diese Wurzel bleibt lebendig und saftkräftig in allen Verzweigungen ihrer Fugenkunst.

Ich kann mir eine Zeit denken, in welcher die Passion Christi ganz anders verstanden, beurteilt und gefühlt wird, als dies heute noch angenommen wird. Dennoch scheint der Gedanke unfaßbar, daß der erste Chor der Matthäuspassion, der Schlußchor des ersten Teils, der Schlußchor des ganzen Werkes jemals an der ergreifenden, überwältigenden Kraft das geringste einbüßen könnten, mit der sie heute das Fundament des musikästhetischen Gefühls bilden, seit Mendelssohn hundert Jahre nach seiner Schöpfung dieses Werk zur Wiederentdeckung gebracht hat. Es ist schlechthin ästhetische Barbarei, wenn man diesen musikalischen Wert auf den Glaubenswert des Textes gründet.

Unter dieser ästhetischen Gebundenheit leidet die Pflege des doch vielleicht größten unter Bachs Werken, seiner großen Messe in h-moll. Wenn man im ersten Kyrie über der überwältigenden Übermacht des kontrapunktischen Tongewebes die dominierende Kraft der Melodie noch nicht in ihrer Schlichtheit durchfühlt, so bedarf es nur des Hinweises auf das zweite Kyrie, in dem die Melodie einen heroischen Aufschwung annimmt. Und was vermöchte alle Tiefe der harmonischen Webekunst im Crucifixus und im Passus, wenn nicht die Melodie die Oberherrschaft behauptete, wie sie in dieser ganzen großen Fülle seiner Werke, durch alle seine Kantaten, seine Passionsmusiken und alle seine Sonatenwerke hindurchgeht.

Sicherlich ist Glaubensinnigkeit, Glaubensfreudigkeit, wie Glaubenstiefe der Grundzug im Menschen Bach, und

dieser Mensch steckt freilich auch im Künstler. Aber es ist unrichtig, umgekehrt zu sagen, der Künstler stecke im Menschen. Das Genie wächst über den Menschen hinaus. Und Genie ist Bach als Musiker, nicht als Glaubensheld. So beseelt er sich mit seiner melodischen Grundkraft alle Teile der Messe, obwohl diese ihm doch nicht mehr die katholische Urbedeutung hat, wenngleich sie damals noch in Leipzig ein Anhängsel des lutherischen Gottesdienstes gewesen ist. Et resurrexit atmet bei ihm doch schon eine fröhlichere Weltluft, wie auch sein Sanctus trotz aller sechsstimmigen Großartigkeit eine fromme Schlichtheit hat, bei der alle mittelalterliche Mystik verklungen und verscheucht ist.

Wenn man an einer Probe Bach in der melodischen Innerlichkeit als den Vorläufer Beethovens andeuten darf, so sei auf das Gebet hingewiesen: „In Deine Hände befehle ich meinen Geist". Hier ringt Bach schon die Hände im musikalischen Gebete, wie dieses Händeringen des Gebetes die musikalische Grundform Beethovens ist. Und die verbindende Kraft liegt in der Melodie. Gewiß ist diese Melodie hier nur die durchgängige Bachs, aber die Melodie fließt ganz unabhängig vom Text, obwohl der Schein dagegen spricht. Nimmt man aber irgend ein Adagio aus einer Sonate zur Vergleichung, etwa den Kanon aus der zweiten Violinsonate, so erkennt man dasselbe breite Ergehen der Melodie. Während dort aber die Melodie in einem üppigen Schwelgen in sich selbst dahinfließt, krümmt und bäumt sie sich hier zur Ergebung, zur Erhebung. Wir wollten nur darauf hinweisen, daß die Melodie das Rätsel von Bachs Größe in sich enthält, und daß auf ihr die Verbindung beruht, die sein Genius mit den religiösen Texten zu schließen vermochte.

Bei Händel liegt die für die ästhetische Selbständigkeit gefährliche Komplikation mit der religiösen Gebundenheit weit einfacher vor. Erstlich geht er von der Oper aus, und man weiß, daß er ganze Sätze aus seinen vielen Opern auf seine Oratorientexte übertragen hat. Dann aber hat er zumeist dem alten Testament seine Texte ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nommen, und sein Messias selbst ist überwiegend aus den Prophetenstellen zusammengesetzt. Seine Christlichkeit hat wahrlich darunter nicht gelitten. Die Chöre „Sieh, das ist Gottes Lamm" und „Wahrlich, er trug unsere Qual" haben den schweren Ernst und die harte Innigkeit, die den Wert des Leidens zum Schwerpunkte des christlichen Bewußtseins macht. Und diese Innigkeit wird nicht einmal da bei Bach überboten, wo er, wie im ersten Schlußchor, in gewaltigem Drange das Kreuz tragen läßt. Denn hier waltet vielmehr epische Freiheit als Leidensinnigkeit.

Dennoch aber ist der epische Charakter bei Händel überwiegend, wie er dem alten Bunde eigen ist. Daher steht sein „Israel in Ägypten", in dem die Arien beinah verschwinden, hinter nicht allein der Übermacht, sondern auch der Überzahl der Chöre, als sein höchstes Werk da. Alle seine Erhabenheit ertönt in dem Doppelchor: „Und die Kinder Israels schrien in ihrer harten Knechtschaft." Und dagegen klingt sein Humor, wie in seinen vielen Pastorale, in dem Chor: „Aber mit seinem Volke zog er dahin, gleich wie ein Hirt". Und beide Stimmungen vereinigen sich in dem Gegensatz seiner Trauerchöre mit seinen Triumphchören, wie dem bekannten: „Seht er kommt, mit Sieg gekrönt". Immer durchwirken sich bei ihm die Motive des Erhabenen und des Humors.

Im einzelnen Satze führt er das Erhabene jedoch zu höchster Vollendung. Denn wenn vielleicht nicht überhaupt sein Halleluja, so ist doch wohl das daran angeschlossene Amen auch von Bach nicht übertroffen worden. Vielleicht darf es als Vorbild für das Amen in Beethovens missa solemnis bezeichnet werden.

Die Frage drängt sich auf: Wo finden wir das Moment des Humors bei Bach? Nicht in den Kaffeekantaten und ähnlichen Gelegenheitswerken, bei deren Vorführung man ein nicht unbedenkliches Spiel mit der Bachschen Größe treibt. Auch darin ist der Humor nicht zu erkennen, wie die falschen Zeugen in der Matthäuspassion auftreten, und „Gegrüßet seist du, Christus" doppelzüngig singen, noch etwa im Unisono:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

„Barrabas", und ähnlichen Zeichen seiner gewaltigen Charakteristik.

Vielmehr erweist sich sein Humor in der menschlichen Szenerie, mit der er die dogmatische Gestalt des Glaubens umflicht, wie in dem Madrigal: „Ich will bei meinem Jesu wachen . . so schlafen unsere Sünden ein". Wenn er sich aller Erhabenheit seiner Kontrapunktik entäußert, wenn er die Worte des Evangeliums im ausgesponnenen Rezitativ durchführt, wenn er die einzelnen Wendungen der Leidensgeschichte in individualisierendem Ausdruck und in individualisierender Begleitung, wie Christus überall durch das Streichquartett, hindurchführt, so wendet sich seine Phantasie ab von der erhabenen Welterlösung, versenkt sich in die kleinen Züge dieser Veranstaltung, und ergießt dabei alle seine lyrische Kraft: das was man bei Bach lyrisch zu nennen pflegt, das ist sein Humor. Diese Wahrhaftigkeit der Hingebung an den auszudrückenden Gedanken in seinen kleinen Verbindungsgliedern, diese Innigkeit, welche nicht von der Glaubensstarrheit eingegeben sein kann, welche auch nicht auf dem erhabenen Können einherstolziert, die vielmehr aus dem Urquell der melodischen Kraft entspringt, in ihr besteht das Moment des Humors bei Bach.

Und gerade bei ihm erweist es sich als ein Moment im Begriffe des Schönen. Es breitet sich nicht zu einer selbstständigen Form aus; es findet sein Genügen darin, in denselben Stoff sich zu versenken, der in seiner Ganzheit erhaben ist, und in Erhabenheit dargestellt wird; in seinen einzelnen Zügen jedoch, wie jedes göttliche Menschenwerk, der Menschenliebe des Künstlers bedürftig bleibt. Daher wird man vergeblich nach Spuren des Zweifels bei Bach suchen; ihre Stelle nimmt eben die Liebe des Humors ein, welche daher auch an keiner textlichen Geschmacklosigkeit Anstand zu nehmen braucht. Aus solcher Einsicht dürfte auch das moderne Unbehagen an seinen Arien zu berichtigen sein.

Das Oratorium geht zu Haydn und Mozart weiter. Man weiß, wie aufrichtig der ältere Meister von dem jüngern sich als beeinflußt bekannte. Es liegt eine geschichtliche Bedeutsamkeit in der Tatsache, daß Mozart mit dem Requiem

sein Wunderleben abgeschlossen hat. Das Recordare mit den neuen Dissonanzen seines Eingangs steht im Einklang mit der neuen letzten Form seines Schaffens. Und seine ganze Antithetik des Schönen offenbart sich auch hier in dem Gegensatz des dies irae und des inter oves locum praesta. Aber alle Schrecken der Hölle werden hier von der melodischen Grundkraft, die immer die des Humors ist, übertönt. Ein heiliger Frieden waltet in diesem Gedächtnis der Ewigkeit.

Einen neuen Charakter hat Haydn dem Oratorium gegeben. Der neue Geist eines neuen Weltalters bricht mit ihm in der Musik an: die Natur tritt gleichsam an die Stelle der Gottheit in das religiöse Oratorium ein. Die Schöpfung selbst ist nur die Einheit der Jahreszeiten. Und doch ist eine wahrhafte Frömmigkeit unverkennbar in diesen ewigen Jugendwerken. Nicht auf der Erhabenheit des Akkordes, mit dem das Licht eintritt, noch in allen den großen Chören erhabener Kraft ist diese religiöse Wahrhaftigkeit begründet, sondern in der schlichten Klarheit, mit der, ohne Vermittlung der Dogmatik, das Göttliche und das Menschliche in natürliche Verbindung treten.

Und doch wird das Menschliche niemals in das Genrehafte herabgezogen. Beim Spinnerlied selbst ergreift uns die Ballade von der Liebe. Die Liebe wird bei ihm der Mittelpunkt des Oratoriums. Daher tritt die Liebe Christi zurück, nur die Liebe Gottes paart sich mit der Menschenliebe. Und so lange Menschen singen werden, wird den Zauber individueller Kraft bewahren, wie Haydn gesungen hat „Welch' ein Glück ist treue Liebe". Auch hier führen geheimnisvolle Fäden zu Beethovens „Welch ein Augenblick" im Finale des Fidelio hinüber. Wie im Spiel, hat sich so der Grundcharakter des Oratoriums verändert.

Auch die Natur ist jetzt in den Mittelpunkt getreten. Es kommt uns keineswegs etwa hierfür auf die Naturschilderungen an, in denen sich Haydn in den Arien, wie in der Begleitung, nicht genugtun kann, sondern der wahrhafte Natursinn, der Sinn für die Naturschönheit, für die Offen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

barung der Schönheit in der Natur ist es, der die Kompositionsweise Haydns auszeichnet. Nicht der Weinchor legt so sehr Zeugnis dafür ab, wie die Arie, in der die Sonne aufgeht, und daher auch der große Chor, in dem die Schöpfung verherrlicht wird.

Beethoven bildet einen neuen Wendepunkt in der Entwicklung des Oratoriums; verdiente Mendelssohn nicht die Anerkennung eines Eigentons in ihr, und auch Brahms in seinem Deutschen Requiem, so müßte man wohl sagen, im Abschlusse seiner Geschichte. Seine innere Differenz von Bach konnte nicht unbemerkt bleiben; fraglich ist aber, ob sie richtig abgeschätzt wird. Die Religiosität Beethovens nämlich steht nicht im geringsten tiefer als diejenige Bachs; sie ist nur bei dem Katholiken protestantischer geworden, nämlich freier, von der Menschheit Warte aus zu dem Göttlichen empor schauend. Katholik ist er, wie er ex Maria virgine mit den Geigen begleitet. Aber wie er den Schwerpunkt des Credo in das schlichte Wort: et homo factus est legt, und wie er sich in Seligkeit über dieses Wort vom Menschen wiegt, nur dadurch konnte er in dem Schrei der auseinandergelegten Stimmen im Passus selbst Bach übertreffen.

Beachtenswert ist auch sein Verhalten zu den Grundworten der Erlösung und der Vergebung der Sünden. Während Bach vielleicht sein Höchstes gibt in dem Doppelchor Et expecto mit dem wunderbaren Adagio in remissionem peccatorum, so geht Beethoven darüber kühn hinweg, nur von der Baßstimme läßt er es aussprechen. Dagegen legt er den Schwerpunkt auf die gewaltigste Fuge, in der er den Umfang der menschlichen Stimme zu übermessen droht: et vitam venturi saeculi. Es dürfte nicht grundlos scheinen, wenn man in diesem unendlichen Aufstieg nicht sowohl den in das Jenseits als vielmehr den zum ewigen Fortschritte der messianischen Menschheit zu vernehmen glaubt.

Und alle diese Erhabenheit scheint übertroffen zu werden von dem Benedictus, über dem, wie aus Himmelshöhen, die wunderbare Geige erklingt, welche in einem großen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eingang diesen Satz eingeführt hat, die tiefste Tiefe Beethovenscher Melodik und die schlichteste Innigkeit seines weltfreudigen, menschenfreundlichen Humors. Dieser Humor ist noch Haydnschen Blutes, während sein eigener Humor, wie ihn sein Scherzo zur Erscheinung bringt, in dem Tenoreinsatze: Et resurrexit schon deutlich hervortritt.

Die volle Schönheit der Diktion auf der Verbindung erhabenster Kontrapunktik mit der schlichten Innigkeit des Humors der Melodie beruhend, ist in dem Kyrie erreicht. Und hier wieder ist eine Analogie zu Bach bemerkbar im Soloquartett Christe eleison, besonders in seinem Abschlusse im Sopran. Beethoven hat auch hier den Gipfel erklommen, und es kann fraglich erscheinen, ob nicht auch seinen eigenen.

10. Das Drama und die Möglichkeit eines Musikdramas.

Das Oratorium hat zur Oper geführt, in Deutschland, wie schon in Italien. Hat doch nur die textliche Stoffart den ursprünglichen Unterschied unter beiden Kunstformen gebildet. Nun aber haben wir hier nicht auf die Geschichte der Oper unsern Blick zu heften, denn wir müssen vom ästhetischen Begriffe des Dramas aus an die Oper, an ihre Möglichkeit herantreten. Wir haben uns von der Eigenart des Dramas durchdringen wollen, und haben demgemäß den Begriff der Handlung nicht gefunden in ihrer Abwicklung auf der Schaubühne, sondern vielmehr in derjenigen Einheit der Handlung, welche die Einheit des Menschen zur Voraussetzung hat, und welche diese Voraussetzung verknüpft mit der Einheit des Zuschauers.

Der tiefste Begriff der Ethik, die Einheit des Menschen, wird sonach zur stofflichen, nein, auch zur methodischen Voraussetzung an diesem Stoffe für die neue Einheit der dramatischen Handlung und des dramatischen Selbst. Es bedarf wahrlich aller begrifflichen Dialektik, um dieses

tiefste Problem der Kunst, dieses tiefste Problem, welches der Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen gestellt wird, in Behandlung zu nehmen. Es läßt sich schon verstehen, daß es nur Einen Äschylus, nur Einen Shakespeare in der ganzen Geschichte des Dramas gibt.

Und nun kommt die Musik, und will singen lassen, was sich kaum mit den schärfsten Waffen der Begriffskunst zur Ausführung bringen läßt. Wie billig ist der Spott über die Arien, die den Gang der dramatischen Handlung unterbrechen sollen: als ob Monologe ihn im Drama unterbrächen; während man seiner selbst spottet, und weiß nicht wie, wenn doch des Einzelgesanges und des Duettsingens kein Ende ist bei den Opern, die etwas anderes sein sollen.

Nicht in den musikalischen Formen und ihrer Mischung in der Oper liegt die Schwierigkeit für ihre Gemäßheit zum Drama, sondern in nichts geringerem als in der Differenz der Tonbegriffsgefühlssprache und der Wortbegriffsgefühlssprache. Das Drama hat sich vor der Gefahr zu schützen, daß es nicht in Prosa übergehe: so übermächtig dringt die Forderung der Dialektik auf die Entfaltung der Handlung ein. Und das reine Gefühl muß hier immer durchdrungen bleiben von den stürmischen Wechselfällen dieser gedanklichen Erschütterungen, die mit aller begrifflichen Genauigkeit klargestellt werden müssen.

Welche Gefahr entsteht nun erst vor diesem Beginnen für die Musik. Sie muß eine andere Klarstellung anstreben. Wie sehr hat sie sich aber auf dem ihr gewiesenen Wege vor der Seichtigkeit des Schwulstes zu hüten, die durch impulsives Gebaren zwar verdeckt, aber für das echte Gefühl nicht getilgt werden kann. Hier wird der Sinn des Dramas verkehrt. Dramatisch lernt man es nennen, wenn aufregende Sachen auf der Bühne vorgehen, und wenn heldenmäßige Gestalten tiefsinnige Possen aufführen. Man hat es zwar, wie man meint, überwunden, daß viel passieren müsse, wenn etwas dramatisch sein solle, aber man ist nicht zu der positiven Forderung vorgedrungen, durch welche die Haupt- und Staatsaktionen ersetzt werden müssen. Und es gibt ein durchschlagendes Symptom für diesen Mangel an dramatischer Einsicht: es

besteht darin, daß die Liebe aufhört, eine Episode zu sein, sondern das ganze inhaltige Problem des Dramas wird.

Shakespeare hat Romeo und Julie geschrieben. Aber hier hat sich nur scheinbar der Gegenstand verwandelt. Die Liebe der beiden ist nur ein Ausschnitt aus der allgemeinen Kriegsgeschichte der italienischen Familien. Sie bleibt also eigentlich doch Episode, weil sie in diesem Rahmen nur einen größern Spielraum einnimmt. Und dann konnte Shakespeare doch so viel Beiwerk diesen beiden Personen, ihrem Geschlechtscharakter gemäß, geben, daß der episodische Charakter trotz dem traurigen Ausgang nicht in den falschen Schein des Heroismus gerückt wird. Beide bleiben Kinder, die mit der Liebe spielen. Aber dieses Spiel ist ihre Tragödie. Denn nur der Zufall und die Überklugheit des besten, sentenzenreichsten Priesters bringt das Unglück über ihr Leben. In diesem traurigen Ende besteht aber die Tragik dieses Lebens, dieses Lebensspiels nicht. Es ist vielmehr wiederum der Zwiespalt im menschlichen Individuum mit seinem Zusammenhange in der Familie, hier in der Stadtfamilie.

Die Oper muß daher methodisch auf Ebenbürtigkeit mit dem Drama verzichten. Sie kann nicht philosophieren, sie darf auch keine immanente Philosophie in sich tragen, wie die Tragödie allerdings in ausgeprägter Weise dies tun muß. Nach diesem kurzen methodischen Worte dürfen wir die Bestrebungen des sogenannten Musikdramas außer Betracht lassen, und uns nur an die klassischen Formen der Oper halten.

11. Die Oper Glucks.

Wir werden sehen, daß die Oper Mozarts eine ideale Vollendung darstellt, die in der bisherigen Geschichte einzig dasteht. An welchen Namen aber können wir nun die andere Gestalt der Oper anknüpfen, die wir, so viele der Mitarbeiter an ihr sind, in der Hauptsache dennoch vereinigen können, um sie alle von Mozart zu unterscheiden. Welcher Name vertritt die von Mozart unterschiedene Oper?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es dürfte sich auch historisch rechtfertigen, daß Gluck, der typische Vertreter der neuen Oper, der Vertreter dieses Typus überhaupt sei. In seiner Widmung der Alceste spricht er die Grundsätze der neuen dramatischen Komposition aus, welche den innern Zusammenhang von Ton und Wort betreffen. Dieser richtige Gedanke ist verhängnisvoll geworden. Dürfte er so verstanden werden, daß die Komposition von dem einzelnen Worte, an das sie sich anzuschmiegen hat, durchaus abhängig würde, so würde die Komposition ihre Reinheit preisgeben; mit anderen Worten, das ganze Problem würde hinfällig. Der Sinn muß daher ein ganz anderer sein, bei dem die Freiheit des musikalischen Schaffens unbeschränkt und unversehrt bleibt.

So hat Gluck seinen Grundsatz verstanden, und so hat er sein Reformwerk durchgeführt. Dem allgemeinen Sinne des poetischen Satzes hat er seinen musikalischen Satz weniger untergelegt als übergebaut. Kundige sagen, daß sein theoretisches Vermögen engere Grenzen gehabt habe; gleichviel, es wäre auch dies seiner Eigenart nur zu Statten gekommen. In seinem Schaffen sprüht die unerschöpfliche Kraft der Melodie. Und nur weil er diesen ursprünglichen Quell in sich fühlte, konnte er seine Reform beginnen. Er brauchte die Gefahr der Pedanterie nicht zu scheuen, die die Vorschrift bedroht, gleichsam eine interlineare Musik zu machen.

Auf dieser seiner melodischen Grundkraft beruht der neue Zusammenhang, den er mit dem Libretto herstellte, beruht sein großes Reformwerk, zu dem er schritt, nachdem er zwanzig Jahre lang italienische Opern komponiert hatte. In allen seinen Opern des neuen Stils ist nur die Liebe das Sujet. Aber es ist nicht die Geschlechtsliebe, mit der Glorie und der Dornenkrone des Schicksals; es ist auch nicht etwa die Liebe, als ein ererbtes Verhängnis, geschweige als Krankheit oder Zauberei — die Armida kommt dagegen nicht in Betracht —; sondern es ist durchgängig die verklärte, die erhöhte Liebe, die im Bunde mit anderen Tugenden sich bewährt.

Ist doch das erste dieser Werke der Orpheus, der seine Eurydike aus der Unterwelt durch seine Liebe erlöst,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und dem die Götter es nicht entgelten lassen, daß er der letzten Versuchung nicht zu widerstehen vermag.

Dasselbe Thema behandelt die Alceste, die modernste Tragödie des Euripides, in der die Gattin für den Gatten in den Tod geht. Ebenso sind es die Verzweigungen der Liebe, welche Iphigenie in Aulis bewegen. Die Opferung der Tochter auf dem Altar des Vaterlandes erregt die Mutterliebe, und entzündet den Haß der Klytemnestra gegen Agamemnon.

Und in der Iphigenie in Tauris tritt die Liebe des Thoas zurück gegen die Freundschaft, welche Orest und Pylades verbindet, und gegen die Liebe der Schwester zum Bruder. Wenn Liebe im tiefsten Sinne die Idealisierung des Weibes bedeutet, so stellt die Gestalt der Iphigenia das Ideal der Liebe dar, welches durch Goethe unser Weltalter mit der Antike vermählt hat. Es ist bedeutsam, es enthält die schärfste Mahnung, daß durch diese Verklärung der Liebe die deutsche Reform der Oper durch Gluck vollzogen wurde.

Und wie steht diese Oper zum Drama? Wenn man heutzutage Gluck kennte, wenn nicht die geschäftliche Spekulation unter falschem Nationalismus die Leitung unseres Theaterwesens in der Hand hätte, so wäre die Verirrung nicht möglich, welche seit Jahrzehnten die deutsche Oper verheert. Fehlt es etwa an den Szenen und ihrer musikalischen Gestaltung, welche der allgemeine Sprachgebrauch als dramatische bezeichnet? Schon der Orpheus ist durch solche ausgezeichnet; es genügt dafür nur an den Furienchor zu denken und etwa an den Skythentanz; innerlich aber an den Dialog zwischen den Liebenden.

Mächtiger wird die äußere dramatische Gestaltung in der Alceste, in der Kampfszene zwischen Admet und Herakles, wie ferner in der Iphigenia in Aulis in dem Sturm der Klytämnestra, und endlich tief innerlich in dem Wettstreit um den Tod für das Ideal der Freundschaft zwischen Orest und Pylades. Was man gemeinhin dramatisch nennt, ist in allen diesen unvergänglichen Opern Glucks, die sicherlich wieder lebendige Schätze des musikali-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schen Bewußtseins werden müssen, in einer Mächtigkeit zu Tage getreten, wie es vorher nicht geschehen war, und wie es auch allem gegenüber, was nachgefolgt ist, an der Kraft seiner Eigenart nichts eingebüßt hat. Wie alles wahrhaft Individuelle und Originale, ist auch Gluck unübertrefflich und ewig.

Dennoch ergibt es sich aus unserer Bestimmung des Dramas, daß diese herrlichen Opern keineswegs Dramen sind. Was sind sie denn, als Opern? Sie sind lyrische Opern. Auch dieser Ausdruck ist ja nur eine Metapher. Die Lyrik gehört der Poesie an, nicht der Musik. Aber die Oper erstrebt eine Verbindung mit der Poesie. Diese Verbindung vollzieht Gluck mit der Lyrik. Nicht mit der Epik; das tut das Oratorium, welches an seinem Teile wahrlich doch auch reich genug an dramatischer Gestaltung bei Händel und auch bei Bach ist. Dennoch ist das Oratorium die Verbindung mit dem Epos.

So strebt Gluck aus den falschen und unklaren Verbindungen, welche die frühere Oper mit der Poesie einging, zu einer wahrhaften Vereinigung, deren Möglichkeit er in dem Charakter der Lyrik erkannte. Die lyrische Liebe war aber im antiken Drama bereits zu einer modernen Verklärung gekommen. Euripides hat nicht durchaus und in jedem Sinne die Verdammung des Aristophanes verdient. Diese Idealisierung der Liebe wird das Bindemittel für Gluck.

Und diesem Bindemittel entsprach seine musikalische Grundkraft, als die wir die Melodie erkannten. Ihm fehlt es gewiß nicht an der Kraft und Eigenart orchestraler Effekte. Sie sind oftmals um so eindringender, als sie von den Geigen oder Bratschen allein erzielt werden. Und ebenso wenig fehlt es an der erschütternden Macht gewaltiger orchestraler Begleitung. Dennoch liegt sein Zentrum in seiner lyrischen Melodie, ebenso im Orpheus, wie in den Iphigenien.

Und diese lyrische Melodik bestimmt und beherrscht alle nachfolgende Oper, eine einzige Weise ausgenommen. Daher ist die Arie, welche das Oratorium geschaffen hat, eine notwendige Form der Oper: sie trägt den lyrischen Charakter in sich. Ihre Ausgestaltung ist das Ensemble,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welches ebenfalls wiederum wichtiger für die Oper ist als das Duett, weil es den Chor gleichsam in die Aktion einordnet, und weil es die musikalische Gestaltungsaufgabe erhöht. Das letztere Moment muß immer für die Oper den Ausschlag geben. Aber auch das Duett wurzelt in der Melodie, welche sich daher im Wechselgesang wiederholt.

Wenn dagegen die Melodie dem Gesange entrückt und etwa in das Orchester gelegt wird, so wird es zur unvermeidlichen Folge, daß der Gesang zum Rezitativ verschrumpft. Das Rezitativ soll gleichsam das Präludium der Arie sein. Jetzt aber trägt das Rezitativ, dem der Kopf der Arie abgeschlagen ist, die Melodie zu Grabe. Melodie und Ensemble gehören zusammen, sie sind die Grundformen der Oper. Das Orchester ist entweder selbständig, oder es ist Begleitung. Wenn es Begleitung ist, darf es nicht selbständig sein wollen. Denn die Tonmalerei kann nicht seine eigentliche Aufgabe werden; das wäre immer nur Begleitung. Der eigentliche Inhalt aber, der gesungen wird, muß die Melodie sein. Sie ist die lyrische Musik.

Handlung ist nicht Sache der Musik; dazu ist allein das Drama da, und zwar in der ganzen Schwere seiner einzigen Aufgabe, für die es das ganze Schlachtfeld der begrifflichen Erkenntnis in Gebrauch zu setzen hat, für die es sich nicht an die Gefühlssprache der Musik hingeben darf. Bei der Handlung dreht es sich um die Einheit der Handlung in der Einheit der sittlichen Person.

Auch darauf noch sei hingewiesen, daß die Oper schon deshalb lyrisch sein muß, weil sie nicht episch sein darf. Sie darf dies schon deswegen nicht sein, weil das Epos noch keinen Unterschied macht zwischen Göttern und Menschen: das allein ist entscheidend genug; denn wo immer eine Art von Handlung in Frage tritt, da muß es sich um den sittlichen Menschen drehen. Dieser Drehpunkt des Dramas wird jedoch verrückt, wenn Götter Schufte sind, wie Menschen. Das können sie im Epos sein, innerhalb dessen keine frivole Kritik an die Macht der Götter heranreicht. Im Drama dagegen dürfen die Götter die Sittlichkeit nicht verletzen, um so weniger, als dies ja nicht einmal die Menschen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tun dürfen. Und die Menschen haben auch nicht mehr den epischen Vorwand, daß sie für ihre Taten und Mißtaten den Freibrief des Schicksals haben.

Endlich darf das Drama, als Oper, auch deshalb nicht episch sein, weil das Epos immer den zyklischen Charakter hat. Sein Thema ist unerschöpflich; es fließt daher über seine Grenzen hinaus. Das Drama dagegen erfordert die Einheit der Handlung. Und jede sonstige Einheit mag Schablone sein, die des Ortes, wie die der Zeit: die der Handlung aber ist es nicht; sie ist der Grundbegriff des Dramas, ebenso wie der der Einheit des dramatischen Subjektes.

Die Trilogie bildet nicht etwa davon eine Ausnahme; denn in ihr vollzieht sich die Vollendung der Einheit der Handlung. Sie kann daher mit der zyklischen Einheit nicht verwechselt werden, die überhaupt nicht zu Ende kommt. Die dramatische Trilogie dagegen kommt zum Abschluß der Versöhnung, und sie kommt nur durch die Trilogie zur Einheit der Handlung.

Der Fortsetzer Glucks ist kein Geringerer als Beethoven in seinem Fidelio. Und es ist gewiß nicht zufällig, daß er zu seiner einzigen Oper den Gedanken der Alceste aufnimmt. Es braucht heute nicht gesagt zu werden, wie reich der Fidelio an sogenannten dramatischen Szenen ist. Selbst die Überreizung des Tages bleibt nicht gefühllos bei dem Eintritt Leonorens: tödt' erst sein Weib. Dennoch ist der Fidelio nur eine lyrische Oper im Stile Glucks. Und zu dieser Lyrik gehört es, daß alle modernen Probleme in Mitwirkung gezogen werden, die hinterlistige Gewalt der herrschenden Mächte, die im Optimismus der Politik besiegt wird: „Es sucht der Bruder seine Brüder". Das Zeitalter der Revolution erhebt seine Stimme. Aber der alte Humor stellt sich der Tyrannenwut entgegen. So tritt die prächtige Gestalt Roccos in aller ihrer Biederkeit hervor. Und selbst ein neuer Humor taucht auf in der irrenden Liebe der Marzelline. Dieses Nebenmotiv ändert nichts an der Hauptsache, an der alles Interesse hängt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Finale des Fidelio ist ganz im Stile der Neunten Symphonie gebaut. Und wie dort auch der Gedanke lautet: „Wem der große Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein", so heißt es hier: „Wer ein holdes Weib errungen". Und der Jubel hat denselben heroischen, dithyrambischen Aufschwung. Die Lyrik ist die Seele dieser Oper, trotzdem in den Chören der Gefangenen die Weltbühne sich aufrollt.

12. Die Oper Mozarts.

So müßte man Gluck zum einzigen Typus der Oper machen, müßte die Oper nur als lyrische Oper anerkennen, wenn nicht nach ihm, und in der Tiefe von ihm angeregt, Mozart erstanden wäre.

Zum 150 jährigen Geburtstage Mozarts habe ich versucht, sein Gedächtnis durch den Nachweis zu feiern, daß seine Opern dramatische Opern sind. Es ist schon charakteristisch, daß er nicht auf eigene Hand Dramatiker wurde, geschweige so allein es werden zu können vermeinte. Vielmehr ist er hierin dem Typus des modernen Dramas gefolgt. In einer Zeit, in der ein Voltaire Shakespeare nicht erkannte, hat ihn Mozart erkannt. Volle Kongenialität hat sich hierin bezeugt. Es wäre ebenso schier unmöglich gewesen, wie es ein Unglück geworden wäre, wenn ein Geringerer diese Übertragung hätte planen können.

Wie ist es zu verstehen, daß sie Mozart gelungen ist? Wie ist dies bei der Strenge des Begriffs zu verstehen, die wir der dramatischen Handlung, der dramatischen Einheit zuerteilt haben? Mozart konnte sich doch der begrifflichen Erkenntnis nicht bedienen, über die Shakespeare verfügen mußte, um über die Jahrtausende hinweg Äschylus die Hand zu reichen.

Indessen hat Shakespeare nicht allein Äschylus die Hand gereicht, sondern zugleich auch dem Aristophanes. Sollte etwa darin der Ausweg bestehen, der für Mozart sich eröffnen konnte? Indessen scheint sich hier die Schwierigkeit nur noch zu steigern. Auch Aristophanes arbeitet mit dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ganzen Apparat der begrifflichen Kultur. Auch sein Drama, auch die Verbindung, welche Shakespeare mit der Komödie eingeht, mußte für Mozart unzugänglich bleiben, wenn anders die Einheit der Handlung und die des dramatischen Subjektes die begriffliche Erkenntnis zur Unterlage hat. Wie konnte, wie mußte Mozart es anfangen, um dennoch die Kongenialität mit Shakespeare, die in ihm zur Produktivität erwachte, endlich durchzuführen, nachdem auch er von seiner Wunderkindheit an zahlreiche italienische Opern geschrieben hatte?

Das Wesen des Genies ist es, daß es in allen seinen Werken und Entwürfen sich nicht an die traditionellen Formen der Kunstarten fesselt, in denen es seine Mission zu erfüllen hat. Indem Mozart von der italienischen Oper sich loslöste, ohne sich von Gluck abhängig zu machen, hob er zuvörderst den Unterschied für sein Schaffen auf, der zwischen der opera seria und der opera buffa bestehend war. Und indem er nun die Probleme und Stilweisen dieser beiden Opernarten in seiner neuen Oper zu verschmelzen suchte, blieb er ebenso wenig bei der opera buffa stehen, wie etwa bei der Komödie. Das war es ja eben, was er in Shakespeare erkannte: nicht schlechthin die Vereinigung der beiden dramatischen Stoffarten und ihrer Handlungsweisen, sondern die Mischung der beiderseitigen Motive. Er wollte ebenso wenig eine Komödie, wie etwa gar eine Tragödie machen. Er wollte nicht mehr ein Drama in Musik setzen, sondern eine neue Oper schaffen. Wie konnte er sie schaffen, wenn er von den beiden Formen des Dramas absehen, an die Shakespearesche Mischung der dramatischen Motive sich halten wollte? Diese blieben doch immer noch Motive des Dramas; wie konnte er sie aber in Motive der Oper verwandeln?

Hier geschah die Verwandlung, welche nur das Genie vollbringen konnte. Er ging ab von der Antinomie zwischen dem Tragischen und dem Komischen, und er ging zurück auf die Urmomente des Schönen im Erhabenen und im Humor.

Wir kommen hier sogleich auf eine schwierige Frage. Gibt es überhaupt das Komische für die

Musik? Die Beantwortung dieser Frage erfordert die Strenge im Begriffe der Reinheit des Gefühls. Die Reinheit ist das methodische Mittel und zugleich das Zeugnis der Vollendung. Es ist die Frage, ob man in beiderlei Sinn der Reinheit gerecht wird, wenn man die Komik der Musik freigibt.

Wir wollen nicht unbillig werden gegen Rossini, der in seinem nationalen Geiste die opera buffa erhöht hat. Aber wir brauchen dies um so weniger zu befürchten, als wir ihn schon vielleicht in Abhängigkeit von Mozart denken dürfen. Er verschmäht die äußerlichen Mittel der Bizarrerie, die er der Situationskomik überläßt. Und wenn man nur an „Seht doch den Bartolo" denkt, so wird es unverkennbar, daß hier reine schmelzende Melodie wirksam wird. Und eine komische Hauptstelle „buona sera" ist unter Veränderung des Tempos und des Rhythmus zu einer sehr feierlichen Anwendung gelangt für eine Situation, die man für sehr tragisch zu halten pflegt. So ist also nicht einmal Rossini dafür heranzuziehen, daß die Musik einen eigenen Stil für das Komische aufbringen könnte. Anders steht es mit grotesken Verzerrungen, die aus den Grenzen des Schönen herausfallen.

Mozart hat für seine Musik das Komische fallen, an seine Stelle aber den Humor treten lassen. Osmin wird als Bühnengestalt zu einer komischen Figur, keineswegs aber in seiner musikalischen Gestaltung. Da nimmt er den Anflug des Erhabenen, wenn er in dem Affekte schwelgt „Ha, wie will ich triumphieren", und er tritt in das Zeichen des Humors ein mit der Arie: „Mich betrügt man nicht".

Ebenso wird Leporello niemals eine komische Figur, nicht einmal Masetto wird dies, weil ihn davor die Zärtlichkeit Zerlinens schützt. Und Leporello bleibt immer die Kontrastfigur seines Ritters, die niemals in Lächerlichkeit versinken kann. Wenn er den Geisterschritt des steinernen Gastes ankündigt, so klingt sein „Tapp, tapp" nichts weniger als täppisch, so wenig als das Schlottern seiner Gebeine etwa an Polonius erinnern kann. „Weh, o weh, das sind Mirakel" ruft er aus; und wer das

zu rufen hat, der kann nimmermehr eine komische Figur sein; der steht im Höhenfluge des Schönen, unter dessen dem Erhabenen gleichwertigen Momente des Humors.

Oder wäre etwa Papageno eine komische Figur? Wem erzittert das Herz nicht, wenn er sein Glöckchen ertönen läßt? Das Seccorezitativ allenfalls könnte in jener Richtung vernommen werden, wo aber Papageno zu singen hat, da waltet die eindeutige Kraft der Melodie. Er ist auch ohne seine Vogelsymbolik der Mensch, das Kind der Natur. So duettiert er mit seiner Papagena: „Es ist das höchste der Gefühle". Dieses Duett ist der Triumphgesang der Naivität der Liebe. Und diese Liebe und dieser Humor weicht nicht zurück vor dem freiwilligen Ende: „Weil mich nichts zurückehält, fahre hin du schnöde Welt". So vermag der Humor enden zu wollen, nicht aber eine komische Figur.

Ist nun aber etwa Figaros Hochzeit eine komische Oper, weil in ihr alle Figuren, vielleicht mit einziger Ausnahme der Susanne, zu komischen Figuren zu werden scheinen? Sie sind es in Wahrheit alle nicht; der Graf so wenig, wie die Gräfin. Über sie alle ist der Zauberschleier des himmlischen Humors ausgebreitet. Er schlichtet allen häuslichen Zwist, er tilgt und sühnt alle häuslichen Sünden. „O Engel, verzeih mir", mit dieser schlichten, mit dieser Mozartschen Melodie heiligster Süße wird Versöhnung, wird Lösung von allen Erdensünden gefeiert.

Hier herrscht der Humor in jeder Figur und in jeder Note. Die am meisten komischen Szenen aber selbst werden niemals in einer Verzerrung gesungen, von der die komische Behandlung nicht frei werden könnte. Basilio selbst singt nicht komisch, er begleitet nur mit komischen Gesten. Höchstens kann man die komische Stimmung, wie in dem Terzett „was ich sagte von dem Pagen" in dem Übergang ins Rezitativische finden. Diese Preisgabe der reinen Melodie kann als ein Zeichen des Komischen gelten. Aber auch hier rettet das Ensemble schon vor dem Rudiment der opera buffa.

Man kann es besonders im Don Juan bemerken, wie Mozart den komischen Eigenton seiner Musik versagt. Zwar neigt das Ständchen offenbar zur dramatischen

Komik hin, dennoch aber hält es sich durchaus noch auf der melodischen Höhe. Und indem Don Juan mit der Elvira seinen Spott treibt, läßt er Leporello die komisch wirkenden Gesten machen, er aber singt im feierlichsten Tone der Melodie: „Elvira, Du geliebte, die ich so tief betrübte". Er treibt seinen Spott mit Elvira, nimmermehr aber verspottet er die Liebe. Das würde er tun, wenn er in eine verzerrte Melodik geraten müßte, um komisch werden zu können. Vielmehr bleibt er in der Ätherhöhe des Humors, vor der auch selbst die Liebe sich ergeben muß. Der Humor aber singt feierlich und erhaben, wie wenn es heiligster Ernst wäre, um was es sich handelt. Es ist auch feierlicher Ernst; denn wo er seines Amtes waltet, da steht das Schöne auf dem Spiele, also der feierlichste Ernst der Kunst. So hat Mozart das Komische durch den Humor bewältigt.

Von besonderer Wichtigkeit ist in dieser Hinsicht noch das große Sextett im Don Juan. Wer ist hier die komische Figur? Etwa Leporello? Freilich stellt er die komische Situation mit anschaulicher Plastik dar. Sein Gesang aber: „Ach habt Erbarmen mit mir Armen", ist auf diesen Text abgestimmt, und wirkt daher keineswegs komisch. Auch hier bleibt Mozart in der Reinheit der feierlichen Melodie. Aber die Frage ist fortzusetzen: Wer ist eigentlich die komische Figur hier?

Bei der Entlarvung Leporellos sind die Umstehenden alle nicht etwa komisch enttäuscht, sondern beschämt und entrüstet. „Himmel, Leporello! welch neu Verbrechen!" Nicht Elvira allein, sondern auch Donna Anna dürfte betroffen sein. Auch sie ist nicht unversehrt geblieben von den Pfeilen Don Juans. Welcher tiefere Sinn der ganzen Geschichte enthüllt sich sonach hier? Wird nicht dennoch also Spott getrieben mit der Liebe, wenn doch die edelsten Frauen mit ihrer Liebe bloßgestellt werden?

Hier kommen wir zur höchsten Stufe des Humors, die Mozart erstiegen, auf der er seine Geistesgemeinschaft mit Shakespeare besiegelt hat. Wie dieser auch die Liebe, wie alles Tun und Dichten des Menschenherzens, vor den Richterstuhl seines Humors geladen

hat, so hat auch Mozart nicht nur die Schmerzen der Liebe besungen und ihre Freuden, sondern er hat sie auch mit seinem Humor durchleuchtet. Und in diesem Lichte erscheinen nicht nur die Taten Don Juans weniger sträflich, sondern auch die der Frauenherzen weniger heroisch.

Diesen Höhepunkt seines Schaffens bildet Così fan tutte. Nicht Spott wird hier mit der Liebe getrieben. Aber der Humor ergießt sich über alle diese Ritterlichkeit des Menschenlebens. Spiel der Phantasie ist alles. Und hier erweist sich die Musik wiederum als klassische Zeugin. In der zügellosesten Laune singen diese verstellten Liebhaber doch nur die schönsten Melodien, die deutlich genug an die ernstesten Szenen der vorhergegangenen Opern, ja an das Requiem selbst anklingen. Nirgends ist sogenannte komische Musik zu vernehmen. Der Humor hat seinen Gipfel erreicht. Auch die Liebe ist eitel, wie alles Sinnen und Trachten des Menschenherzens.

Doch hier erhebt sich eine große Frage: Ist etwa auch die Schönheit eitel? Dann aber wäre es um das reine Gefühl geschehen. So kann es daher nicht gemeint sein. Und wenn der Humor sich einer Sache annimmt, so kann diese für die Schönheit nicht verloren gehen. Die Rettung der Liebe, in ihren Verirrungen selbst, ist eine Aufgabe der Kunst. Man weiß aber, wie schwer, wie selten es der Dichtung gelingt, dieser härtesten Aufgabe gerecht zu werden. Nicht Moralisieren und Schönfärben und Rechtfertigen kann hier das Rettungsmittel der reinen Kunst sein; aber sie bedarf auch keiner Sophisterei und Advokatenlist: sie hat den Humor.

Doch wer hat ihn von den Dichtern? Keiner ist ein großer Künstler, der ihn nicht lebendig und wahrhaftig hat. Man kann sich alles vielleicht technisch aneignen, und den Schein davon annehmen: der Humor ist nicht nur unverwüstlich, sondern auch unnachahmlich. Sein Scheingebild ist eine Fratze, die nur die Parteisucht blenden kann. Die Oper Mozarts ist durch diesen seinen Humor, den in solcher Höhe und solcher Durchdringung mit dem andern Momente außer ihm nur Shakespeare hat, als ein besonderer

Typus der Oper, neben dem Typus Glucks ausgezeichnet.

Sie ist durch diese Durchdringung auch von allen Opern vor und nach ihm unterschieden. Sie gehören alle dem Typus Glucks an, den sie nur mehr oder weniger bewußt variieren. Den Typus Mozarts erreicht nicht nur keine Oper, sondern es ist nicht einmal eine Spur der Einsicht erkennbar von der Eigenart dieses Typus.

Man wird nicht etwa einwerfen, daß es ja nach Mozart komische Opern gegeben habe auch außer Rossinis Barbier, die höher stehen möchten als die alte opera buffa. Denn jetzt können wir den Humor zurücktreten lassen, um nunmehr das Moment des Erhabenen zu beachten, welches nicht minder auch in Mozarts Oper zur Offenbarung gekommen ist. Nicht im sogenannterweise Heroischen der historischen Oper vollzieht sich diese Erhabenheit, oder etwa gar im gleißenden Schein eines epischen Weltspiels, sondern nur und ausschließlich am Urtext der Liebe. Denn die Freimaurerei des reinen Menschentums, welche die Zauberflöte hinzubringt, bleibt innig verwachsen mit jenem ästhetischen Ursinn. Das reine Gefühl ist immer nur die Liebe zur Einheit des Menschen in der Einheit seiner Leib-Seelennatur. Die Liebe ist dieser Einheitspunkt seiner Natur. Es darf dabei auch nicht der Humor das letzte Wort behalten.

Erhaben ist es, wenn Elvira hereinfährt: „Allmacht der Liebe hat mich geführet". Daher ist es kein Mißklang, keine Verletzung des ästhetischen Gleichmaßes, wenn endlich diesem vermeintlichen Wildfang und Wollüstling der steinerne Gast nun entgegentritt. Don Juan ist kein Prahlhans; er fühlt, was ihn antreibt. Er ist ein Typus des Menschenherzens, des Menschentreibens. Er verdient es, daß die Geisterwelt sich seiner annimmt, um ihn zu retten. Sein ästhetischer Beruf aber ist es, in seiner Rolle auszuhalten, und dem Menschenwesen seinen Spiegel vorzuhalten. Das Erhabene ist stilgerecht am Schlusse dieser Oper.

Und diese Erhabenheit ist niemals vorher erreicht, niemals nachher übertroffen worden. Diese spezifisch dra-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

matische Erhabenheit hat auch Beethoven nicht vollbracht, nicht erstrebt. Der choralartige Sang: „Wen mit Nahrung die Himmlischen laben" bringt eine Musik, die im Gesange, wie in der orchestralen Begleitung, ebenso erschüttert, wie verklärt. Man denkt jetzt gar nicht an die Schrecknisse der Hölle, die bevorstehen; es ist nicht nur Entsetzen, nicht Furcht und Angst, die uns erfassen, sondern eine andere Welt geht vor uns auf. Das ist die Erhabenheit, als Moment der dramatischen Schönheit, die von anderen Künsten nur in der methodischen Vorbedingung entnommen werden kann.

Das Drama allein bringt es, und zwar nicht ohne die Mittel begrifflicher Weisheit, zur Darstellung, was der Mensch auf der Himmelsleiter zwischen Tier und Gottheit zu bedeuten hat. Und dieses dramatische Moment der Erhabenheit ist in Mozarts Don Juan mächtig geworden. Es sei wiederholt: nicht Erschütterung, noch auch auf deren Grunde Beseligung ist der Charakter dieser Erhabenheit, sondern schlechthin Entrückung. Der Mensch wird ein anderes Wesen, weil eine andere Welt sich vor ihm auftut.

Mögen die Geigen noch so gewaltig erzittern; auch der eiserne Schrecken des wundersamen Gesanges kann uns nicht überfallen; wir halten Stand mit Don Juan selbst. Denn diese Erhabenheit geht über alle Leiden, welche die Fassungskraft des Menschen versuchen könnten. Nur feierliche Jenseitigkeit, nur die Zuverlässigkeit einer Welt, die höher steht als alles menschliche Dasein, geht in dieser Erhabenheit auf. Hier ist daher die Erhabenheit nicht lediglich das Werk der theoretischen Arbeit und des höchsten künstlerischen Könnens. Sie ist der Ausfluß einer Durchdringung der theoretischen mit der ethischen Vorbedingung. Und die Reinheit dieser Durchdringung ist die Eigenart Mozarts.

Eine Analogie dazu bildet die Neunte Symphonie an der Stelle „Über Sternen muß er wohnen", wo die Begleitung besonders jene andere Welt vorzaubert. Dennoch ist die Erhabenheit hier mehr Verzückung, nicht schlechthin

Verklärung und Offenbarung, für die es keinen Kampf mehr gibt. Bei Beethoven bleibt immer der Kampf. Wir kommen darauf zurück. Das ist seine Hoheit. Erhaben aber im dramatischen Sinne ist nicht sowohl der Kampf als vielmehr nur der Sieg. Der Kampf ist es nur in der Siegesgewißheit.

Das Erhabene ist daher auch nicht abgeschlossener Inhalt, sondern nur Moment bei Mozart, dem der Humor immerfort zur Seite gestellt wird. Während der steinerne Gast jene andere Welt offenbart, hat nicht nur soeben Don Juan gesungen: „Ohne sie leben, lohnt nicht der Müh", sondern die ganze Szene hindurch bis kurz vor dem Ende bleibt die Kontrastfigur in ungeschwächter Wirksamkeit. Nur mit der Feier der Erhabenheit kann der Humor verbunden bleiben.

Daher ist die Zauberflöte der Schwanensang dieses Stils der Oper. Der Humor waltet da in reinster Kraft; aber die Erhabenheit scheint noch feierlicher geworden. Das kann nicht in jedem Sinne zugestanden werden. Denn die dramatische Spannung hat nicht die frühere Intensität; wie im Gleichklang mit dem Requiem, nähert sich die Oper hier dem lyrischen Typus. Die Teufeleien werden an die Königin der Nacht und an Monostatos abgegeben: „In diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht". Die Szene ist verändert; nur Menschen, die zur Tugend streben, finden hier Einlaß. Damit ist der Schauplatz des Dramas eigentlich verlassen; die Oper wird Idyll. Sarastro denkt und handelt, wie ein Großmeister der Loge, und er dankt im Namen der Menschheit. Der Humor ist vorhanden, und das Erhabene ist vorhanden, aber es fehlt ihre Durchdringung in der dramatischen Handlung. Die Menschen sündigen nicht mehr; höchstens irren sie noch, wie wenn Pamina an Tamino irre wird. Aber da gerade zeigt es sich, daß die Oper neue Kräfte zur Erschließung bringt.

Die Arie „Ach ich fühl' es, es ist verschwunden" dürfte der Ursprung des deutschen Liedes sein. Diese Arie wird auch nicht von einem Rezitativ eingeleitet. Hier ergießt sich der individuelle Zauber der Mozartschen Melodik zu einem

Quell der nationalen Melodik. So singt das deutsche Lied, wie es sich einerseits aus dem Volksliede und andererseits aus dem Choral entfaltet. Das Veilchen ist beinahe dramatisch gegen diese Versenkung, diese Verzweigung, diese sonnige Ausbreitung der geheimsten Gefühlstiefen, wie sie hier vorbildlich erschaffen wird. Verzweiflung ist das Thema, aber das Lied vertreibt sie, und bringt die Seligkeit des Trostes und der Zuversicht in diese Klage, in diese Entfaltung des Gefühls.

13. Das Lied.

Das ist der Charakter des deutschen Liedes, wie es der der lyrischen Poesie überhaupt ist: Entfaltung, Ausgrabung, Ausbreitung in verschämter Offenheit aller Geheimnisse des Gemütes. Daher der feierliche Ernst des Liedes, wie es bei Goethe zur Vollendung kommt. Das Volkslied mag kichern; die Lyrik verliert ihren Halt, wenn ihr Ernst durch die leiseste Miene entstellt wird. Jede Ironie ist Selbstironie, und bricht dem Dichter den Hals. Für das musikalische Lied wird der feierliche Ernst zur ausnahmslosen Aufgabe.

Beethoven ist vorangegangen in der Adelaide und in dem Liederkreis an die ferne Geliebte; nicht minder aber auch in „Freudvoll und leidvoll". Zum Typus ist das deutsche Lied aber durch Schubert geworden. Er hat auch Schiller in seinem eigensten Wesen erfaßt „Du mußt glauben, du mußt wagen, denn die Götter leih'n kein Pfand". Dieses Lied hat innerlichste Kongenialität mit diesem Sturm, der kein Drang, sondern Kraft und Eintritt ist in das Reich der Schatten, das Land der Freiheit und der Gestalten.

Und wie hat dieser Genius, der in der Jugendblüte dahinschwand, gleich anderen Großen, die in den dreißiger Lebensjahren dem Tode verfielen, wie hat er nicht minder auch den damals ganz unverstandenen Goethe begriffen. Die Harfner- und die Mignonlieder sind ebenso

sehr Typen des deutschen Liedes, wie die Texte dies sind für die deutsche Lyrik. Und wie echte, natürliche Tonmalerei waltet in „Nur wer die Sehnsucht kennt". Nicht ein äußerer Gegenstand wird hier gemalt, sondern das Grundgefühl der Liebe selbst, die Sehnsucht wird in der melodischen Gestaltung ausgedehnt, und in der rhythmischen Phrasierung gefaßt und gehalten, gehoben und gesenkt, wie wenn die Sehnsucht abgebildet, gezeichnet werden könnte.

14. Die Instrumentalmusik.

Bisher sind wir vom Gesange ausgegangen, und haben seine Entwicklung verfolgt. Aber die Musik ist erstlich nicht beim Gesange stehen geblieben, vielmehr hat sie diesen von ihren ersten Ursprüngen an immer zu begleiten gesucht, und sie hat sich zur menschlichen Stimme noch andere Instrumente hinzuerfunden. Und es ist bei dieser Verbindung des Gesanges mit dem Instrument nicht verblieben. Die Musik ist als Instrumentalkunst selbständig geworden, und hat sich vom Gesange abgelöst.

Wäre dieser Entwicklungsgang selbst nicht zu der Höhe Beethovens gelangt, so würde man fragen müssen, worin der ästhetische Wert dieser Isolierung der Instrumentalmusik bestehen mag. Und man würde antworten müssen, daß überall, wo die Künste, eine jede für sich, und so auch innerhalb einer jeden eine jede Kunstart für sich Selbständigkeit erlangt, eine methodische Gesundheit und Geradheit sich kundgibt. Im Zusammenhange der Kultur mag es opportun und in mancher Hinsicht zweckdienlich sein, daß die Kunstarten und die Künste selbst sich verbinden und in Wechselwirkung treten, ebenso aber hat die Methodik des reinen Gefühls, welche alle Künste und alle Kunstarten leiten muß, darauf zu achten, und dafür zu sorgen, daß jede Art für sich ihr Höchstes anstrebe. Nur wenn eine jede für sich des höchsten Strebens sich bemächtigt, kann die Gemeinschaft der Künste das höchste Ziel erreichen. Aus der Verbindung der Künste an sich kann nicht das höchste Gelingen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erwachsen, wenn nicht die einzelnen Arten ihr eigenes Höchstes zu leisten und beizusteuern vermögen.

Aus diesem schlichten methodischen Gesichtspunkte ist das Gesamtwerk der Künste, das vielfach die Künstler beschäftigt hat, ästhetisch zu werten. Es ist ein Blendwerk, wenn die Verbindung selbst den Zauber bewirken soll. Denn das hieße, was die eine Kunst nicht kann, das könne um so besser die andere. Das ist ein falscher und verkehrter Standpunkt. Jede Kunst soll und muß ein Höchstes können. Und was die eine nicht kann, das darf sie nicht können wollen; und deshalb darf auch nicht der Schein erregt werden, als ob eine andere Kunst diesen Mangel wettmachen könnte. Sie würde dies nur vollbringen können auf Kosten ihrer eigenen Kraft und Aufgabe. Wenn daher die Instrumentalmusik zu der Beethovenschen Höhe gelangt ist, so bewährt sich in dieser Tatsache der methodische Grundzug des reinen Gefühls.

Wir können diese Selbständigkeit der Instrumentalmusik nicht mißverstehen. Erstlich hat sie nicht nur im Gesange, sondern sogar auch im Tanze ihre historischen Ursprünge. die sie in ihrer Rhythmik, in ihrem Satzbau, in ihren Formen unverkennbar genug bewahrt hat. Gerade als die Instrumentalmusik um 1600 selbständig wurde, bestanden diese verschiedenen Tanzarten, und wurden zu Vorbildern der instrumentalen Komposition.

Was nun aber den Gesang betrifft, so wissen wir, daß er in allen seinen Gestaltungsformen, im Oratorium, in der Oper, und auch im Liede voraufgeht. Und während man von den alten Kontrapunktisten sagte, daß sie mehr Mathematiker als Melodiker seien, können wir nicht daran zweifeln, daß alle großen Instrumentalisten große und eigenfühlige Melodiker waren. Wir haben schon bei Bach daran uns erinnert, daß seine Arien und seine Chöre selbst in seinen Sonaten, und wahrlich auch in seinen Klavier- und Orgelfugen wiederklingen. Nicht minder verhält es sich so bei Haydn und bei Mozart; wir brauchen uns hierfür nicht auf Beethoven zu berufen, bei dem dies zur Evidenz kommt.

Es verdient vielleicht besondere Beachtung, wie die Oper selbst von Einfluß gewesen ist, nicht minder als das

Oratorium, auf die instrumentale Reform Haydns. Man denke nur an das Champagnerlied oder an das Duett zwischen Susanne und dem Pagen vor dem Sprung des letzteren durch das Fenster, um die instrumentalen Keime hier zu erkennen. Es genügt nicht zu erkennen, daß viele Rondo und Finale in Mozarts Sonaten opernhaft seien; man darf das Licht bei solchen Schatten nicht übersehen. Auch Beethoven selbst ist nicht nur von seiner Adelaide, sondern auch von der Leonore in starkem Einfluß geblieben. Bei der Stelle „die Liebe wirds erreichen" hört der Unterschied zwischen Gesang und Instrumentalmelodik bei Beethoven auf. Und ebenso, oder noch vielmehr bei der Arie Florestans.

Auch hier ist es falsch, zu sagen, Beethoven vermöge nicht für den Gesang zu schreiben, oder er mißachte die Grenzen beider. Solche scheinbare Überschreitungen sind vielmehr die Merkmale des wechselseitigen Einvernehmens, welches zwischen der Instrumental- und der Vokalmusik hergestellt werden mußte, wenn die erstere zu ihrer Absolutheit kommen sollte. Der Schlußchor an die Freude und die hohen Soprane in der Messe bilden den Übergang zu der Indifferenz von Gesang und Orchester in allen Instrumentalwerken Beethovens.

Auch hier halten wir uns an den Typus, und den bildet für die absolute Musik Beethoven. Versuchen wir, aus unserm methodischen Gesichtspunkte, der die reine Schönheit in der Wechselwirkung jener beiden gleichwertigen Momente bestehen läßt, diesen Höhepunkt der Instrumentalmusik für die Geschichte der ästhetischen Menschheit zu deuten.

Gehen wir vom Moment des Erhabenen aus, so ist dieses hier von lyrischer Art. Man könnte dies auffällig finden, denn gerade Beethovens Art faßt man nach der hergebrachten Bedeutung als dramatisch auf. Was man jedoch so dramatisch nennt, ist vielmehr das Titanische der theoretischen Arbeit, der thematischen Entwicklung und Durchführung. Viele Momente seines Stils dürften

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

so bestimmbar werden. Vor allen die Mehrteilung der Sätze in den späteren Klavier- und Violinsonaten, wie in op. 96. Die Sonatenform wird nur äußerlich gelöst; die innere Fassung wird um so gespannter, die Einheit um so drangvoller, jemehr die übliche Einteilung, als unzulänglich, durchbrochen wird.

Sodann ist die Variation wohl als seine Individualität zu fassen. Freilich hat er sie nicht erfunden, aber die gesamte Entwicklung seiner Gedanken spinnt sich in dieser Form ab. Man darf vielleicht sagen, er erfinde alle seine Themen auf ihre Fruchtbarkeit für die Variation hin. Daher ist auch seine Durchführung eine solche Steigerung und Erschöpfung des thematischen und motivischen Gehaltes. Vielleicht darf auch die Andeutung gewagt werden, daß die freie Fuge bei ihm diesen stilgesetzlichen Charakter seiner Individualität habe. Es muß immer ein neues Moment hinzutreten, welches mit den älteren Motiven verschlungen ist.

Individuell scheint mir auch seine Steigerung in fast allen seinen Finalsätzen, wie am Schlusse des cis-moll Quartetts, oder auch nur die am Schlusse des Adagio der c-moll Symphonie.

Auffällig, beinahe anstößig erscheinen leicht die kurzen kriegerischen Sätze, welche für den friedlichen Abschluß in großen Werken vorbereiten, so in der missa und im Schlußchor der Neunten. Dieser Kampf ist durchaus nicht dramatisch zu verstehen, sondern nur schlechthin lyrisch, als Vorbereitung der lyrischen Schlußstimmung. Man wird versucht, hier an Goethes Symbolik bei der Sehnsucht zu denken: „Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide". Diese Peristaltik ist nichts weniger als Dramatik, sondern eben nur unbändigste Lyrik.

Aber Beethoven bleibt nicht bei der kriegerischen Lyrik stehen; er regt innerliche Stürme des Gefühls auf. Wir waren schon darauf aufmerksam, daß das Ringen seiner Seele dem Gebete vergleichbar sei. Die Melodien fast aller seiner späteren Sonaten, Trios, Quartette, wie der Konzerte und der Symphonien sind händeringende Gebete; es sei nur an das Adagio des B-dur Trio op. 97 erinnert. In allen diesen Sätzen ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die lyrische Erhabenheit unverkennbar, ebenso aber auch, daß sie auf der kontrapunktischen Vollendung beruht, wie im ersten Satze der Neunten.

Dieser Erhabenheit des reinen Gebetes entspricht nun aber, analog seinem allgemeinen thematischen Steigerungsstil, eine Ekstase in der Durchführung, ein Jubel, eine Verzückung, die bis an die Grenzen mystischer Schwärmerei heranreichte, wenn sie nicht zugleich und vorwiegend prometheischer Jubel wäre. So im dritten Satze der Klavierkonzerte in g-dur und auch in es-dur. Auch das ist bei aller scheinbaren Dramatik lyrischer Höhenflug und Überschwang des dem Gebet entströmten Siegesgefühls.

Hier aber grenzt das Erhabene schon an sein Gegenmoment an. Wo das Siegesgefühl anklingt, wenngleich noch tobend und stürmend, da geht der Kampf zu Ende, und die Seele eratmet den Trost und den Frieden. Da schlägt das Erhabene um in den Humor.

Wir hatten schon auf den Humor in Beethovens Scherzo hingewiesen. Wie ist er da hineingekommen, und wie ist dieses Scherzo überhaupt aus dem Menuett bei Haydn und Mozart zur Verwandlung gekommen? Die Antwort erteilt die Eigenart von Beethovens Humor, der ebenso wenig, wie seine Erhabenheit, von dramatischer, sondern durchaus von lyrischer Art ist.

Zwei Momente allgemeiner ästhetischer Art scheinen für Beethovens Stil bestimmend. Erstlich seine Naturstimmung. Nicht etwa die Naturmalerei und Naturschilderung wird hier gemeint. Diese ist nur Staffage, auch wo sie in verhängnisvoller Naivität als Programm zugestanden wird. Das Gewitter in der Pastorale aber ist vielmehr ein Weltuntergang. Es ist die Naturstimmung überhaupt, welche ihm die Verwendung neuer Instrumente eingegeben, und dieselben zu neuer Verwendung erhoben hat. Aber auch seine ganze Lyrik atmet diese tiefe,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

reine, duftende und blühende Kraft und Schönheit der Natur. So konnte er auch nicht nur sein Scherzo, sondern auch sein Trio im Scherzo erfinden, nicht allein in der Neunten, sondern auch in der a-dur. Es ist für die lyrische Gemeinschaft Schuberts mit ihm charakteristisch, daß er in seiner wunderbaren c-dur Symphonie zu der Höhe eines solchen Trios sich erheben konnte.

Das zweite Moment liegt in seinem Zurückgehen auf das Volkslied. Hierin bereitet sich schon früh der Übergang zur späten Periode vor. Schon in der Klaviersonate in c-dur, op. 53 und besonders in der Appassionata, op. 57 wird das erste Thema des ersten Satzes dem Volksliede entnommen. Und diese Assimilation, diese Versenkung in die lyrische Urkraft des Volksliedes erhält sich bis zum Schlusse seines Lebenswerkes, und sie geht durch alle seine Werke hindurch. Auch das zweite Thema im Adagio der Neunten hat dieses Gepräge.

Wird dadurch etwa der erhabene Charakter geschmälert, die sogenannte Dramatik verdunkelt und verkleinert? Ein solches Bedenken kann nur aus nicht hinreichendem Verständnis des Volkslieds aufsteigen. Wie die Natur, so ist auch das Volkslied der unerschöpfliche Quell höchster, wie reinster Kraft. Nur die Erhabenheit konnte zu diesem Urquell zurückführen. Nur vom Orgelpunkt des ersten Satzes aus konnte das Wagnis gelingen, zu der Schlichtheit eines Liebeslieds hinabzusteigen.

Ebenso entspinnen sich in dem Trio über den Schneider Kakadu erhabene Variationen aus dem Thema des Volksliedes, wie aus den Variationen über den Verlorenen Groschen, oder wie sich in der Klaviersonate in as-dur der zweite Satz nach der Melodie „Du bist liederlich" nicht nur mit der Fuge, sondern auch mit den beiden Adagiosätzen verbindet.

So wird hier die Macht des Humors unverkennbar. Der Humor ist aber hier rein musikalisch, während er bei Mozart dramatisch, also nicht selbständig musikalisch ist. Wir haben es beachtet, daß Mozart immer nur seine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

melodische Sprache reden kann. Sein Humor erwächst nicht aus seiner Musik, sondern aus dem Drama Shakespeares. Dieses macht er sich zu seinem Problem, aber er verstümmelt dabei nicht seine eigensten Kräfte. Er hat nur zu singen, und das Singen darf nur ernsthaft geschehen. Zum Lachen kann die Gebärde bringen und die Situation, niemals aber die Musik. In dieser Gebundenheit bleibt der musikalische Humor, als der Humor der Oper.

Beethoven dagegen ist Lyriker; er steht daher auf gleichem Niveau mit der Poesie. Wenn er daher von der Lyrik aus eine neue Stilform des musikalischen Humors erfindet, so ist diese dem dramatischen Ziele entrückt, welche alles Menschliche zu vereiteln droht, mithin auch die Liebe. Dagegen ist die lyrische Grundnatur gefeit. Der Humor muß hier einen andern Flug nehmen, den Flug vom Gebete her, der zur Natur und zum Volksliede hinlenkt. Dieser Humor breitet Trost und Frieden über alle Gefilde aus. Auch der Sieg verstummt jetzt, wie alles Erhabene. Nur Trost und Seligkeit soll einziehen.

Daher ist auch dieser Humor nicht feierlich, wie die Erhabenheit Mozarts, die ihm entspricht. Der Friede wird hier im Spiel gespendet; so selbständig wird hier der musikalische Humor. Wir haben ja schon gesehen, daß eine Größe selbst das Trio im Scherzo der Neunten behaglich finden konnte. Es verschmäht eben den pomphaften Schein der Feierlichkeit; es schöpft seine tröstende Kraft aus der Naturstimmung, wie sich denn das Trio deutlich und ergreifend genug in den innigsten Gesang austönt. Hier stört nicht mehr die dramatische Rücksicht; die Musik ist selbständig und absolut.

Daher verbinden sich das Erhabene und der Humor im ganzen Stile Beethovens. Wenn bekanntlich das am meisten charakteristische Moment seiner Kompositionsweise die thematische Arbeit ist, das Ausgehen von kleinen und kleinsten Motiven, denen der thematische Gehalt immanent ist, so ist sein Stilcharakter damit durch

den Humor bestimmt. Denn das ist ein vornehmlicher Zug des künstlerischen Humors, wie alles Geistigen: die Ironie, welche das Kleine hervorhebt.

Es ist ebenso die allgemeine Ansicht und Einsicht, daß Beethoven die Melodie zu ihrem höchsten Umfang ausgebildet hat. Beide Richtungsweisen vereinigen sich in derselben Stileinheit: das Ausgehen vom kleinsten Motiv, und das Ausatmen und Ausspinnen der breitesten Melodie. Sie gehen beide zusammen, weil der Humor, der das Motiv ausgestaltet, ein lyrischer, mithin unmittelbar musikalischer ist, nicht etwa ein dramatischer. Der dramatische Schein entsteht, weil der kleinste Baustein zu einem Grundstein sich ausweitet, auf dem ein gigantisches Bauwerk errichtet wird. Die Erhabenheit liegt nun nicht mehr bei dem Humor des kleinen Motivs, sondern sie vollzieht sich in der gewaltigen Verarbeitung des Themas. Diese Verarbeitung ist eine Durchdringung und thematische Durchführung, nicht nur nach den strengsten Regeln der Form, sondern gemäß der Individualität des Genies.

Diese Durchdringung unterscheidet sich von der epigonenhaften Nachahmung, welche den Reiz der kleinen Motive sich zu Nutze macht, aber immer nur die Motive wiederholt, und sie immer nur, etwa auch in Sequenzen, nebeneinander auf Stelzen stellt. Die Juxtaposition ist das Gegenteil der Organisation. Es wird dieses große originale Mittel des Motivs mißbraucht und entkräftigt zu einem Momente der Dekomposition, während es bei Beethoven das Moment höchster einheitlicher Konstruktion ist. So verschlingen sich bei ihm die Erhabenheit der thematischen Arbeit und der Humor des Motivs; sie verbinden sich zur Reinheit des Schönen in der absoluten Musik.

Absolut ist nunmehr die Musik geworden, nicht weil sie überhaupt vom Gesange sich loslöst. Das hat Beethoven nicht getan. Dafür braucht man sich gar nicht etwa auf den Schlußchor der Neunten zu berufen. Er hat ja sogar Versuche gemacht, ihn zu streichen, und durch einen rein instrumentalen Satz zu ersetzen. Oder hätte er etwa

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von seinem Fidelio, den er mit der Demut des Genies umgearbeitet hat, oder von seiner Missa sich lossagen wollen? Auch wird die Absolutheit durch den Anhang des Schlußchors garnicht verletzt und nicht beeinträchtigt; denn die Chöre, wie die Solostimmen, haben die instrumentale Grenze zu ersteigen, ebenso wie in der Missa.

Die Absolutheit der Musik besteht in ihrer Befreiung von der Herrschaft des Dramas. Dieser Herrschaft ist die Oper unterworfen, auch bei Mozart, trotz aller seiner musikalischen Überkraft. Er hat, als ein Einziger, diese sachliche Gefahr beschworen. Es läßt sich nicht absehen, ebensowenig aber auch verneinen, daß noch einmal, wie spät immer in den Jahrhunderten, ein Musiker erstehen werde, welcher den unerschöpflichen Shakespeare vielleicht von einer neuen Seite erschließen, und nach seinem Vorbilde wiederum eine Oper erschaffen könnte. Das steht dahin. Die Absolutheit der Musik aber beruht auf ihrer Abstraktion von der Oper. Dies bedeutet der Typus Beethovens in der Geschichte der Musik. Er hat die Musik selbständig, und demgemäß ihre Reinheit zur Vollendung gebracht.

Denn die Reinheit einer jeden Kunst gipfelt in der Selbständigkeit ihrer Arbeits-, ihrer Erzeugungsweisen. Und die Reinheit der Methodik in jeder Kunst resultiert zugleich in der Reinheit des Gefühls, in der Reinheit des Selbstgefühls. Das Selbstgefühl der Musik, die Erfüllung des Bewußtseins des Gefühls, der Aufbau und die Behauptung eines musikalischen Selbst beruht auf dem einheitlichen Fundamente der selbständigen, alle anderen Sprachweisen ausschließenden musikalischen Gefühlssprache. So erhöht die Selbständigkeit nicht allein die Reinheit des Gefühls, sondern auch die persönliche Souveränität des künstlerischen Lebens.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sechstes Kapitel.

Die Baukunst.

1. Der gemeinsame Ursprung der bildenden Künste.

Als die allgemeine Gefühlssprache für alle Künste haben wir die Poesie erkannt. Keine Kunstart kann auf diese Gefühlssprache verzichten; denn alle ihre Erzeugnisse müssen zuerst in Worten und Sätzen gedacht werden, welche nicht in der Begriffssprache eingefangen bleiben dürfen, welche jedoch den Unterbau der Gefühlssprache bilden.

Wie die Poesie für alle Künste daher das allgemeine geistige Organ ist, so haben wir für die bildenden Künste noch ein besonderes geistiges Organ zu suchen, dessen sie alle, abgesehen von der Poesie, ihrerseits noch bedürfen. Bei der Musik konnte diese Frage nicht entstehen. Die Poesie ist auch im engern Sinne Voraussetzung der Musik, so daß Beide unter dem Namen der redenden Künste zusammengefaßt wurden. Auch die Noten sind Buchstaben, und Melodie und Harmonie sind Satzformen.

Die bildenden Künste dagegen haben eine andere Ausdrucksform als die der Sprache. Nur im Gleichnis reden die Steine. Sie sind aber darum in ihrer Wirklichkeit nicht etwa ohne den Ausdruck des Lebens und Wirkens. Das Bilden ist ihnen gemeinsam, und es ist ihre Ausdrucksform, ihre Sprache.

Was bedeutet dieses Bilden? Und wie ist es verschieden von dem Tun und Machen, dem die Poesie ihren Namen verdankt? Die Griechen haben es immer auf das Schaffen abgesehen. Nur bei der Musik haben sie diese Tendenz aufgegeben, als ob ihnen die Gebilde dieses Schaffens keine zulängliche Realität zu haben schienen. Sie haben sie darob nicht geringer gestellt; denn sie haben ihr den gesamten Bezirk der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Musen angewiesen. Aber das Bilden scheint noch mehr auf die äußere Gestaltung abzuzielen als das Machen der Poesie. In der Tat ist Bildner (*τέκτων*) auch der Zimmermann und der Tischler. Fast könnte man meinen, daß dadurch der Unterschied zwischen der Kunst und dem Handwerk ähnlich ausgeglichen werden sollte, wie der zwischen Kunst und Wissenschaft, die auch Beide als *τέχναι* bezeichnet werden. Aber damit wird die Frage nur um so dringlicher: Was bedeutet das Bilden, das in dem Namen der bildenden Künste sich erhalten hat?

Die Bedeutung des Bildens läßt sich nicht dadurch ermitteln, daß auf die Gegenstände desselben, die Gebilde, der Blick gerichtet wird. Das Gebäude ist, als Gebilde, nicht von anderer Art als das Bildwerk und das Bild. Auch gehen diese drei bildenden Künste von Anfang an zusammen. Semper hat den historischen Gedanken sachlich begründet, daß der Ursprung der Baukunst in der Textrin liegt, und die Stickerei ist auch die Urform der Malerei, wie in dem Pfahlschnitzwerk die Plastik entstanden ist. Und dieser Zusammenhang hat sich erhalten. Ist doch die Säule selbst wie ein Gebild der Plastik, und noch mehr vielleicht das Kapitäl. Daher kann ein Bildwerk zu einer neuen Art von Kapitäl für sie werden. So scheint der Ursprung dieser drei Kunstarten zusammenzufallen.

Andererseits aber muß ebenso die Spezifikation ihr Prinzip haben, wie die Homogeneität. Es genügt daher nicht, den Ursprung dieser drei Künste in diesem ihrem ursprünglichen und fortgeführten Zusammenhange zu erkennen; der Ursprung muß rein sachlich, methodisch in der Art ergründet werden, daß er ebenso sehr für die Verschiedenheit, wie für die Gleichartigkeit, zum Prinzip werden kann.

2. Raumkunst.

Man hat für die Baukunst insbesondere den Namen Raumkunst in Gebrauch genommen, und sogar die bildenden Künste überhaupt als Raumkünste bezeichnet.

Denn Raumgebilde sind sie ja alle drei. Aber auch dieser Titel schließt nicht jede Zweideutigkeit aus. Besagt die Raumkunst etwa, daß ihre Gebilde räumliche Gebilde seien, daß sie den Raum zur Voraussetzung, gleichsam zum Hintergrunde haben, von dem die Gebilde abgehoben würden? Dieser Sinn des Wortes würde sich schlecht mit dem Bilden vereinbaren lassen. Denn beide Begriffe blieben dabei außer Zusammenhang. Der Raum würde als gegeben angenommen, und das Bilden auf ihn übertragen; der Raum selbst fiele nicht in das Bilden hinein. Wenn anders nun aber eine tiefere Bedeutung der Raumkunst zusteht, so muß das Bilden mit dem Raume verbunden werden. Die Raumkunst ist die Raum bildende Kunst. Der Raum selbst wird zum Gegenstande, zum Gebilde der Kunst. Das muß für diese drei Künste gelten, vorzugsweise aber für die Baukunst.

Hier entsteht nun für die Ästhetik ein Konflikt mit der Logik. Und wir haben schon früher (I, S. 65f) darauf hingewiesen, wie Fiedler diesen Konflikt nicht bestanden, sondern bei richtiger logischer Tendenz die Bestimmung der Eigenart des künstlerischen Schaffens, und somit der Eigenart des ästhetischen Problems dennoch verfehlt hat. Wir werden sehen, daß Adolf Hildebrand bei gleicher logischer Tendenz die Eigenart des künstlerischen Schaffens gewahrt, und so, wenngleich nicht der Ästhetik, so doch der Kunstwissenschaft zu ihrem Rechte verholfen hat. Wir verfolgen jetzt aber diese wichtigen Klärungen nicht, die einen methodischen Fehler im Ausgange haben: bei aller Überlegenheit über die psychologische Problemstellung, geschweige über den vulgären Sensualismus und Empirismus, fangen sie doch nicht mit der Logik an, und lassen sich von ihr nicht die Frage stellen.

Unsere Methodik hat uns unsern Weg vorgezeichnet. Die wissenschaftliche Einsicht ist Vorbedingung des Kunstschaffens, mithin die logische Vorbedingung der systematischen Ästhetik. Wenn nun die Raumbildung Aufgabe der Baukunst und durch sie aller Raumkünste ist, so haben wir erst bei der Logik anzufragen, welche Bedeutung der Raum für die Wissenschaft hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

3. Die Allheit des Raumes.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat den Raum in das System der Kategorien eingestellt unter dem Urteil der Allheit. Die Allheit aber bedeutet für das gesamte Problem der Zahl eine Unendlichkeit. Die Allheit darf durchaus nicht gleichgesetzt werden mit der Allgemeinheit, welche etwas ganz Anderes zu bedeuten und zu vertreten hat. Die Allheit der Zahl deckt sich mit der Allheit des Raumes, insofern auch in ihr nur die einheitliche Zusammenfassung den reinen Inhalt des Denkens, das reine Erzeugnis bildet. Diese Zusammenfassung aber ist nicht etwa bedingt durch eine Auszählung der in ihr enthaltenen Elemente, so wenig bei der Zahl, wie beim Raume. Die Allheit ist unendlich. Der Raum ist eine unendliche Allheit.

Die Kategorie des Raumes, als die der Allheit, beruht nicht etwa auf dieser ihrer Unendlichkeit. Denn auch die Mehrheit ist eine Kategorie. Auch sie ist eine Form des reinen Denkens, ebenso wie die Allheit. Und auf dem Urteil der Mehrheit beruht die Kategorie der Zeit. Da nun aber der Raum eine Erzeugungsweise des reinen Denkens ist, nicht sowohl ein Erzeugnis als vielmehr eine Erzeugung, eine Erzeugungsweise des kraft derselben reinen Denkens, so kann er nicht von den Empfindungen hergeleitet werden, sondern muß als eine Einheit, als eine Einigung zur Einsicht kommen. Solche Einigung liegt außerhalb der Kompetenz der Empfindung.

In dieser Einsicht stehen Fiedler und mehr noch Hildebrand über den Psychologen, mit denen man noch über das natürliche Vorrecht der Logik zu streiten hat. Indessen kommt auch Hildebrand über den Grundbegriff der einheitlichen Auffassung nicht hinaus. Einheitlichkeit ist aber der Charakter des Denkens überhaupt, alles Denkens. Das räumliche Denken dagegen in seiner Besonderheit erfordert die besondere Einheit der Allheit, deren Spezialität die unendliche Allheit ist, in der Zahl die unend-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

liche Reihe, und in der Geometrie der unendliche Raum.

Wenn nun die Baukunst als Raumkunst erkannt werden muß, so hat die Ästhetik von der Logik aus für die Kunstwissenschaft Vorsorge zu treffen, mithin den Raum als Allheit zu bestimmen. Was bedeutet die Allheit für den Raum, sofern er als ein Erzeugnis des baukünstlerischen Schaffens zu denken ist? Die Frage wird hier nicht gestellt für die einheitliche geistige Tätigkeit überhaupt, als welche freilich die Allheit in eminenter Weise zu gelten hat; aber diese allgemeine logische Bedeutung des Denkens, und daher auch des künstlerischen Denkens wird vorausgesetzt. Die Frage richtet sich hier auf die logische Eigenart der Allheit nach ihrem Werte für die baukünstlerische Erzeugung des Raumes.

Man könnte ein elementares Bedenken erheben gegen die Bedeutung des Raumes, als Allheit, für das bauliche Schaffen. Man könnte meinen, der zu bauende Raum, auch der zu erbauende, zu erschaffende Raum sei doch als ein abgeschlossener zu denken, mithin als ein begrenzter, nicht als ein unendlicher Raum. So könnte man meinen, die logische Orientierung von der Allheit aus sei vielmehr eine Desorientierung, eine Ablenkung von dem sichern Ziele des baulichen Schaffens, welches der geschlossene Raum zu bilden scheint.

Mit diesem Einwande würde nun aber unsere allgemeine Methodik hinfällig werden, oder aber unsere logische Disposition würde sich als unzureichend erweisen für die Vorbedingung, welche sie der ästhetischen Methodik gemäß für die Baukunst zu leisten hat. Denn an die Mehrheit könnten wir uns nicht für den Raum wenden, da diese für die Zeit einzustehen hat.

Der Einwand beruht jedoch auf einem Irrtum, der für alle Charakteristik der Baustile verhängnisvoll sein dürfte. Und daß die Logik des Raumes diesen Fehler zu berichtigen vermag, erweist sich als ein Vorteil unserer ästhetischen Methodik. Der Irrtum hat seinen letzten Grund auch nur in dem empiristischen Vorurteil, daß der Raum gegeben, und nicht zu erzeugen sei. Daher meint man, es sei selbst-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verständlich und unbezweifelbar, daß die Baukunst nur einen wie immer großen, so doch begrenzten Raum zu bauen haben könne, da ja dieser allein auch nur gegeben, der unendliche Raum aber eine bloße Erweiterung der Abstraktion und der Phantasie sei. Die Allheit dagegen bestehe ebenso wenig für die Baukunst, wie überhaupt für den Raum. Der Raum sei immer nur der endliche, der begrenzte Raum. So beruht schließlich dieser Einwand auf dem Vorurteil des gegebenen Raumes, dem die methodische Forderung der reinen Erzeugung entgegentritt.

Wie verhält sich nun die Allheit des Raumes zu dem begrenzten Raumgebilde, welches ja, was in der Tat unbestreitbar ist, der Gegenstand und einzelne Inhalt des baulichen Schaffens sein muß?

Die Frage ist nicht etwa dahin zu beantworten, daß sie das allgemeine Problem des Einzelnen betreffe. Denn das Einzelne gehört entweder der Mehrheit an, oder aber es stellt ein ganz anderes Problem, welches die Logik unter den modalen Urteilen, nämlich als das der Wirklichkeit auszeichnet. Hier aber handelt es sich nicht um das einzelne Raumgebild, als solches, sondern nur um den begrenzten Raum, als welcher jedes einzelne Gebild der Baukunst gedacht werden müsse. Nur die Alternative zwischen der Allheit, als Unendlichkeit, und der endlichen Begrenztheit steht hier für das Raumgebild der Baukunst in Frage.

Diese Alternative ist nun aber falsch. Sie beruht auf der Verwechslung der Begrenztheit mit der Einzelheit. Allheit und Einzelheit schließen sich gegenseitig aus, nicht aber Allheit und Begrenztheit. Auch der begrenzte Raum ist Allheit, ebensowohl innerhalb der Baukunst, wie für die logische Bedeutung des Raumes überhaupt.

Hier führt sich der logische Begriff der Allheit zu wichtiger Anwendung durch. Wäre die Allheit bedingt durch die Auszählung ihrer einzelnen Elemente, so wäre auch das Raumgebild bedingt durch seine Erfüllung in den einzelnen Baugliedern; darüber hinaus aber würde sich alsdann das Raumgebild nicht erstrecken. Nun ist aber die Allheit ihrem logisch-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mathematischen Begriffe nach gar nicht durch die einzelnen Elemente in deren Einzelheit bedingt; die unendliche Reihe wird durch das allgemeine Glied bestimmt, nicht durch die einzelnen Glieder, die vielmehr nur in einer unendlichen Summation zusammengefaßt werden.

So ist auch der Raum nur als Unendlichkeit auch Allheit, nur Allheit als Unendlichkeit. Das gilt in erster Linie für den Raum der Geometrie, nicht minder aber auch für den Raum der Wahrnehmung. Und für die Geometrie bestehen beide Bedingungen unbeschränkt neben einander: der unendliche Raum des den reinen Raum erzeugenden Denkens, und innerhalb desselben und kraft desselben das begrenzte Raumgebild. Ebenso wirken für die normale räumliche Wahrnehmung beide Beziehungen in einander: die des freien Raumes und auf seinem Hintergrunde die der räumlichen Grenzen. Wie könnte es daher für die Raum schaffende Baukunst anders bewandt sein?

Als Kant für seine Terminologie den Grenzbegriff bildete, bezog er sich auf den mathematischen Begriff der Grenze, auf den Unterschied zwischen Grenze und Schranke. Die Schranke ist nur negativ, die Grenze dagegen auch positiv. Diese Positivität kann auch dadurch nicht aufgehoben werden, daß sie an einem Gegenstande als ein Erleiden ausgedrückt, daß also der Raum als ein begrenzter bezeichnet wird.

Man könnte nun meinen, in der Geometrie sei es allenfalls zulässig, statt des unendlichen den begrenzenden Raum zu setzen, aber in der Baukunst werde diese Unterscheidung hinfällig. Denn in der Geometrie besteht das Raumgebilde durchaus nur in seinen Raumgrenzen, und der Raum ist daher durchaus nichts anderes als die Raumbegrenzung. Der Raum ist ja nicht an sich gegeben, sondern die Begrenzung allein erzeugt ihn, und das Gebilde, in welchem der Raum erzeugt wird, ist daher nicht sowohl ein begrenzter als vielmehr ein begrenzender, ein in der Begrenzung sich erzeugender Raum.

Liegt die Sache denn aber etwa für die Baukunst anders? Auch ihr ist ja der Raum nicht gegeben; sie hat ihn zu schaffen. Das ist ihre Aufgabe als bildende, als Raum bildende Raum-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kunst. Mithin kann die Begrenzung doch auch für sie nur die positive Bedeutung haben. Die Analogie mit der Geometrie, welche eine methodische Vorbedingung der Baukunst ist, aber auch schon die Analogie mit der räumlichen Wahrnehmung, weist auf die Positivität der Grenze für das räumliche Bauwerk hin. Der freie, unendliche Raum bildet in unendlicher Forderung die Voraussetzung für alle Raumbegrenzung, für alle räumliche Anschauung, wie für alles bauliche Schaffen von Raumgebilden.

Nicht nur das Fundament gräbt sich in diesen unendlichen Raum ein, sondern auch jede Fiale schwingt sich in ihn hinein. Die Kontinuität mit der unendlichen Allheit des Raumes ist überall die elementarste Voraussetzung des baulichen Schaffens. So steht das einzelne Raumgebild in einem klaren, unverkennbaren Zusammenhange mit dem unendlichen Raume. Und so ist es diese Allheit des unendlichen Raumes, welche selbst kraft ihrer Begrenzung den sogenannterweise begrenzten Raumkörper erzeugt. Er ist daher vielmehr selbst auch als ein begrenzender zu bezeichnen, sofern es die Allheit des Raumes ist, welche aus sich heraus seine Grenzen und damit seinen Inhalt, sein Gebild erzeugt.

Dennoch würde eine Unklarheit in der Begrenzung zurückbleiben, insofern sie dem Raumgebilde zugesprochen wird, und doch eigentlich nur dem unendlichen Raume selbst zusteht, wenn nicht für das Raumgebild selbst der Begriff der Allheit Geltung gewinnen müßte.

Nicht darin allein besteht die Allheit des Raumes, daß jedes Raumgebild nur Begrenzung der unendlichen Raumesallheit ist, sondern auch für das Raumgebild selbst tritt sie in Kraft. Und in der modernen Geometrie erweist sich dieser Gedanke in grundlegender Fruchtbarkeit. Wir haben hier nur für das Raumgebild der Baukunst die Allheit in Bedacht zu nehmen.

Der Baukörper besteht, als Raumkörper, in seiner Begrenzung. Seine Grenzen schon setzen ihn in einen kontinuierlichen Zusammenhang mit dem unendlichen Raume.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dieser Zusammenhang ist kontinuierlich; er erstreckt sich daher auch auf den Innenraum dieser Begrenzung. Auch hier muß daher die Allheit in Kraft treten. An keinem Punkte des Baukörpers darf der Zusammenhang mit dem unendlichen Raume abgebrochen; er muß immer mit jedem Baugliede vermittelt werden. So bilden auch für den Innenraum alle Glieder des Baukörpers einen innern Zusammenhang, der um so innerlicher ist, als er auf dem allgemeinen Zusammenhange mit der unendlichen Raumallheit beruht. Diese innerliche Allheit ist aber nicht weniger Allheit als die sie begrenzende unendliche Raumesallheit.

Man könnte Bedenken tragen, diese Innenwelt des Raumkörpers auch schon als eine unendliche Raumeinheit zu betrachten, insofern diese nur durch den Zusammenhang mit dem allgemeinen unendlichen Raume bedingt ist. Wenn man aber bedenkt, was ja durchaus geboten ist, daß alle Bauglieder eines Raumkörpers in diesem unendlichen Zusammenhange der räumlichen Beziehungen zu einander stehen, so wird man die Unendlichkeit des baulichen Gebildes anerkennen müssen. Für diese Unendlichkeit tritt die Allheit ein. Und sie ist von durchschlagender ästhetischer, aber auch bautechnischer Bedeutung. Denn ohne daß alle Bauglieder in einem Baukörper in diese gegenseitige Beziehung zu einander gesetzt werden, kann das Bauwerk nimmermehr eine wahrhafte räumliche Einheit gewinnen.

Und wäre etwa diese räumliche Gesamtbeziehung nicht eine unendliche Aufgabe des baulichen Schaffens? Können alle die Wechselwirkungen der Bauglieder aufeinander, die durch Licht und Schatten allein schon, und nun gar erst durch plastische und malerische Mitwirkungen gekreuzt werden, restlos ausgemessen und ausgerechnet werden? Bleibt die Allheit nicht vielmehr auch für den Innenraum eine unendliche Aufgabe des baulichen Schaffens?

Gegen die grundlegende Bedeutung des Raumes, als Allheit, und zwar in der Unendlichkeit, wie in der Begrenzung, könnte sich ferner der Einwand erheben, daß damit dasjenige

Merkmal des Raumes nicht eingeschlossen würde, welches vornehmlich für die Baukunst, für ihre höchsten Ziele und Formen als charakteristisch geltend gemacht werden muß: die Ferne. Wenn die Allheit die unendliche Zusammenfassung bedeutet, so scheint sie der Ferne entgegenzuwirken. Die Ferne widerstrebt aller Begrenzung, und so scheint sie auch der Allheit entgegengesetzt zu sein.

Der Einwand ist nicht dadurch zu beseitigen, daß die Ferne selbst als Unendlichkeit gedacht wird. Denn diese Unendlichkeit ist, als solche, grenzenlos, mithin nicht Begrenzung, und so ist sie von der Allheit unterschieden, die, als solche, Begrenzung, und zwar unendliche Begrenzung ist. Die Allheit ist Unendlichkeit, aber die Unendlichkeit wird ohne die genauere logische Bestimmung nicht als Allheit erkennbar. So scheint auch die Ferne der Allheit zu widersprechen, weil sie mit der Unendlichkeit gleichgesetzt, und diese nicht als Allheit erkannt wird. Wenn dagegen die logische Bedeutung der Unendlichkeit des Raumes auf der Allheit beruht, so wird auch die Ferne in die Allheit eingehen können.

Bevor wir die Ferne als ein charakteristisches Moment der Baukunst erwägen, werde sie zunächst als ein Merkmal der Allheit klargestellt. Dies ergibt sich aus dem Zusammenhange der Ferne mit der Begrenzung. Die Ferne ist ja doch nur eine Erweiterung der Entfernung. Diese aber setzt immer, wie schon die zwei ersten Dimensionen dies tun, den Blickpunkt voraus. Indem aber mit diesem die Ausmessung des Blickfeldes beginnt, ist diese als Begrenzung festgestellt. Wenngleich nun die Entfernung nicht haptisch, durch Getast zum plastischen Abschluß kommt, sondern optisch in die unendliche Ferne sich erstreckt, so muß es trotzdem bei der Begrenzung verbleiben, welche von dem Blickpunkte ausgeht. Daß sie in die unendliche Ferne sich erstreckt, hebt die Begrenzung nicht auf; davor schützt die Allheit, für die die Elemente der Begrenzung nicht gegeben sind, sondern nur soweit in Frage kommen, als eine unendliche Zusammenfassung an ihnen sich vollzieht.

So ist mithin die Ferne ein noch deutlicheres Beispiel und Beweismittel für die Allheit des Raumes, als dies der Innenraum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist. Und die erste Bedeutung der Allheit des Raumes, auf Grund des kontinuierlichen Zusammenhanges aller Raumgrenzen untereinander und deshalb eben auch mit dem unendlichen Raume, dürfte sich jetzt nur als ein anderer Ausdruck für die Allheit, als Ferne, bezeichnen lassen.

Es ist aber noch ein anderes Moment hierbei in einer sehr grundlegenden Mitwirkung, nämlich die Bewegung.

4. Bewegung und Substanz.

Bewegung wird gemeinhin als das Verhältnis zwischen Raum und Zeit gedacht. Dies ist keine zulängliche Begriffsbestimmung: das Verhältnis selbst bleibt dabei unbestimmt. Geht der Raum zurück in die Zeit, das Nebeneinander und Beisammen in ein Nacheinander? Gerade die kunstwissenschaftliche Spekulation stößt hier auf Schwierigkeiten. Sie bedarf eines Hintergrundes und eines Untergrundes für die Bewegung, und glaubt beides im Raum zu besitzen. Indessen wird dieser Grundbesitz ja gerade durch die Bewegung wieder aufgehoben und zerstört.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat dagegen gelehrt, daß jener Untergrund und Hintergrund der Bewegung nicht im Raume gelegen ist, sondern in der Substanz. Die Bewegung darf innerhalb der Logik nicht nach dem populären Schein der Körperempfindung gedacht werden; sie ist der Grundbegriff der Physik, der ebenso auf den Grundlegungen der Logik, wie auf denen der Mathematik beruht. Und was für die Logik gilt, das gilt nicht minder streng und genau auch für die Ästhetik, von der daher die Kunstwissenschaft es zu erlernen hat. Sie betreibt ja selbst in solchen grundlegenden Erörterungen wissenschaftliche Ästhetik, die sie nur als Kunstwissenschaft verlarvt.

Die Bewegung darf nicht der Psychologie unmittelbar entnommen werden, sofern diese ihre Abhängigkeit von der Logik noch nicht begriffen hat. Dies ist der Fehler auch bei Wölfflin, der das Lebensgefühl, das Körpergefühl für die Entstehung des Barock geltend macht, überhaupt aber auch für die Entstehung der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Baukunst. Auch seine Bestimmung des Gegensatzes des Barock zum Klassizismus nebst der Renaissance leidet unter dieser empiristischen Fassung der Bewegung. Stille und Ruhe, unter Ausschluß der Bewegung, entspricht der Winckelmannschen Würdigung der klassischen Schönheit, die aber den charakteristischen Ausdruck der Kunst entzogen hat. Wenn die Bewegung ausgeschlossen werden dürfte, so würde die Schönheit ihrer zweiten Vorbedingung verlustig gehen; denn wenn schon das Denken mit der Bewegung verwachsen ist, so um so mehr der reine Wille. Aber freilich darf die Bewegung nicht schlechthin als Organempfindung gedacht werden, als welche sie der Reinheit nicht zugänglich werden kann.

An diesem Punkte ist Lipps zu einer bessern Einsicht gekommen. Unsere Bedenken, die wir von vornherein gegen die auch von ihm angenommene Einfühlung angedeutet haben, und noch weiterhin auszuführen haben werden, bleiben bestehen. Aber es ist erstlich anzuerkennen, daß er es nicht bei der mythologischen Beseelung bewenden läßt, sondern in die Technik der Künste nach den Anweisungen Sempers mit umfassender Kapazität sich einzuarbeiten vermochte, übrigens aber auch den rationellen philosophischen Standpunkt den unreifen psychologischen Einseitigkeiten gegenüber immer bewußter aufgerichtet hat. Er macht Front gegen die Organempfindungen, und schließt die Apperzeption und die Aufmerksamkeit in die Einfühlung ein. Aber wird damit nicht eben die Einfühlung vielmehr eine Eindenkung? Wir werden später sehen, daß, was für das Gefühl bei der Einfühlung übrig zu bleiben scheint, erst recht ein unsicheres Gut ist.

Hier aber kommt es nur erst auf die Bewegung an: daß sie als ein reines Erzeugnis, als ein Erzeugnis des reinen Denkens erkannt werde, welches nicht dadurch den Denkwert verliert, daß dieser in einer Muskelbewegung zum Austrag kommt. Denn diese Muskelbewegung ist eine Nervenbewegung, und als solche von einem Zentrum ausgehend, dessen unmittelbarer Zusammenhang mit dem Bewußtsein ebenso für das motorische Zentrum anerkannt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

werden muß, wie er für das sensible Zentrum außer Zweifel und außer Verdacht steht. Die Bewegung bleibt daher durchaus reine Bewegung, wenngleich sie eine Muskelbewegung auslöst. Auch das Denken bleibt reines Denken, wenngleich es an die Sprache, wenn selbst nur an das stille Sprechen gebunden ist.

Die Bewegung ist nicht nur eine Urform des Bewußtseins, wie wir sie als solche dem Aufbau des Bewußtseins zugrunde gelegt haben; sie geht uns hier zunächst als reines Denken an. Und die Logik lehrt uns, daß der physikalische Begriff der Bewegung die beharrliche Substanz zu ihrer unaufhörlichen Voraussetzung hat. Diese beharrliche Substanz aber ist selbst nur als Grundlegung eine Voraussetzung; sie kann nicht etwa wahrgenommen oder gefühlt; sie darf nur rein gedacht werden. Hieraus aber ergibt sich eine wichtige Folgerung für das bauliche Raumproblem und die Bewegung in ihm.

Der Raum muß aufgelöst werden, wenn Bewegung entstehen soll. Wo bleibt dann aber der Untergrund und Hintergrund, auf den man mit Recht nicht verzichten zu können einsieht? Er wird als Raum festgehalten, während die Logik dessen Auflösung fordert. Und was die Logik fordert, kommt der Ästhetik bei der Baukunst zugute. Denn die Bewegung darf hier den Raum keineswegs als einen unauflösbar gegebenen annehmen und festhalten. Sie würde sonst ihre höchsten Ziele preisgeben; ihre Ferne und ihre Unendlichkeit verlieren. Diese reine Erzeugung des die Ferne einschließenden Raumes ist richtiger die der Bewegung. Der Begriff des Raumes wird durch die Allheit erschöpfend bestimmt. Wenn nun auch die Ferne in die Allheit einzutreten vermag, so ist dies der Mitwirkung der Bewegung zuzuschreiben.

Hierdurch gewinnen wir die Möglichkeit, der Forderung stattzugeben, daß für die Bewegung der Raum aufgelöst werden müsse. Er wird in der Tat aufgelöst; er wird zurückgestellt; die Ferne wird durch die Bewegung begründet. Wenn dagegen nun gefragt wird, wie man für die Ferne dem Raume entsagen könne, da sie ja doch in die Allheit des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Raumes eintreten soll, so erkennen wir jetzt, daß die Substanz an die Stelle des Raumes tritt. Die Substanz ist die beharrliche Grundlage, die man als Untergrund und Hintergrund für die Bewegung festhalten muß.

Da nun aber die Substanz nur als eine Voraussetzung des reinen Denkens gelten kann, so wird es für die ästhetische Einsicht zu einer großen Förderung, wenn die Bewegung das höchste Ziel der Baukunst anstreben kann, ohne immerfort den Raum als gegeben annehmen zu müssen. Nicht der Raum bleibt unverrückbar für die Bewegung, sondern die reine Substanz allein bildet diese unerschütterliche Grundbedingung.

Mit der Substanz aber wird zugleich dasjenige Korrelat der Bewegung gewonnen, welches für die Baukunst von entscheidender Bedeutung ist: die Ruhe. Wie die Beharrung nicht Vernichtung der Bewegung ist, so ist es auch nicht die Ruhe, die sich vielmehr mit der Beharrung verbindet. Sie ist nur eine Denkform der Bewegung, virtuelle Bewegung. Aber dieser Zusammenhang von Bewegung und Ruhe beruht auf der Beharrung, nicht etwa auf dem Raume. Wenn daher die Schönheit des Raumbaus ebenso Ruhe, wie Bewegung fordert, so kann dafür nur die Beharrung Sorge tragen, nicht der Raum an sich. Wir werden den gotischen Baustil aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten haben. So gewinnen wir einen sichern ästhetischen Maßstab in der Begründung der Bewegung, wie die Logik dies fordert, auf der Beharrung. Sie ergibt das Erfordernis der Ruhe in der Bewegung des baulichen Raumes.

Und dieses Erfordernis wird zwingend gerade bei der Ferne, welche insbesondere für den gotischen Stil charakteristisch ist. Wenn die Ferne in ihrer Unendlichkeit auf der reinen Bewegung in ihrer Unendlichkeit beruhend erkannt ist, und wenn als Korrelat der Bewegung die Ruhe hinzugetreten ist, so konnte der Hintergrund des Raumes hinwegfallen: die Beharrung bleibt bestehen, und sie ersetzt ihn. Und nunmehr kann die Ferne in die Allheit eingeschlossen werden; denn jetzt kann die Bewegung wieder in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Raum eintreten, oder besser, den Raum, dessen Auflösung für ihren Beginn notwendig war, der aber in der Begrenzung der Ferne, kraft der reinen Bewegung, zur Neuzeugung gekommen war, in dieser neuen Gestalt wiederum als Allheit geltend machen.

Jetzt bleibt die Ferne nicht ein flackerndes Ziel rastloser Bewegung; denn die Bewegung ist mit der Ruhe verbunden; sie wäre sonst nicht reine Bewegung. Und diese reine Bewegung nimmt die Ferne in die Allheit des Raumes auf. Durch die Allheit verliert die Ferne den Schein des Grenzenlosen, und wie die reine Bewegung mit der Ruhe verschmilzt, so fließt die Ferne in die Begrenzung über. Der Allheitscharakter des Raumes wird durch die reine Bewegung zu sieghafter Durchführung gebracht.

Und diese Allheit gilt ebenso für den künstlerischen Innenraum, wie für seine Begrenzung im freien Raume. Auch für den Innenraum und für jedes Bauglied desselben tritt diese reine Bewegung in Kraft. Auch hier werden durch sie alle Versuche entsetzt, welche an die Einfühlung in allen Formen anknüpfen. Nicht das Heben der Brust, nicht der befreite Atem darf zur Hauptsache und zur Ursache gemacht werden. Und es ist auch nicht ausreichend, wenn die innere geistige Hebung des Bewußtseins und seine Erheiterung zum Angelpunkte gemacht wird. Dafür wird später das reine Gefühl zu sorgen haben. Die Vorbedingung aber ist und bleibt die der reinen Erkenntnis. Die Probe, welche das Exempel zu bestehen hat, kommt nachher. Die Vorbedingung aber darf nicht verrückt und nicht verschoben werden: zuerst die der Erkenntnis. Und ehe das Gefühl, als reines Gefühl, zur Erzeugung kommen kann, muß noch eine andere Vorbedingung erfüllt werden.

Zu allererst aber muß die räumliche Erkenntnis den künstlerischen Baugrund legen. Und diese Erkenntnis enthält den Begriff des Raumes, als einer Allheit. Aber wie der Raum überhaupt nur zuvörderst in der Geometrie begründet werden muß, innerhalb der Physik aber als Kraftraum neu ersteht, so haben wir dies auch für die Ästhetik der Baukunst zur Anwendung gebracht. Die Allheit schließt jetzt auch die

reine Bewegung in sich. Die Wechselbeziehung aller Bauglieder auf die Einheit dieser Allheit des Baukörpers ist jetzt als Wechselwirkung der reinen Bewegung, auf der Grundlage der Substanz, der Beharrung und der Ruhe zur Klärung gekommen.

5. Raum und Bewegung.

Beachten wir jetzt auch noch den Zusammenhang von Raum und Bewegung. Unerwähnt möge zuvor noch der etwaige Einwand nicht bleiben, als ob es der Ausführungen über die Bewegung, der Heranziehung der Bewegung überhaupt nicht bedurft hätte, weil sie ja schon für den Ursprung des Bewußtseins und für alle Denkfolgen, wie nicht minder für die Willensimpulse, ins Werk gesetzt sei. Dabei jedoch handelt es sich im Grunde nur um die Zeit, um die Aufreihung der Elemente, nicht aber um ihren Zusammenschluß, der in der Allheit des Raumes erfolgt. Dieser Raum ist aber nur der rein mathematische; zum physikalischen wird er erst durch die Bewegung auf Grund der Beharrung. So treten Raum und Bewegung in Verhältnis zu einander.

Es sei hier an ein Wort von Vischer, das einen grundsätzlichen Irrtum enthält, zur Instruktion erinnert. Er erklärt es als Zweck der Baukunst: „einen anderweitig zu erfüllenden Raum nur zu umschließen". Der Raum wird hier als von vornherein gegeben angenommen; die Baukunst habe ihn „nur zu umschließen". Die Baukunst wäre sonach an der Erzeugung des Raumes gar nicht beteiligt; sie macht nur den Rahmen zum Raume. Was bedeutet aber diese Umschließung, ohne welche der Raum selbst schon vorhanden ist? Gehört sie nicht selbst auch zum Raume, und ist nicht der Raum sonach defekt ohne sie? So wird der Ausfall der Allheit unverkennbar.

Vischer sagt aber auch vom Raume, er sei „ein anderweitig zu erfüllender". Also nur die Plastik und etwa noch die Malerei hätten ihn zu erfüllen; die Baukunst selbst hat bei der Erfüllung des Raumes nicht mitzuwirken. Was bedeutet

aber diese Erfüllung? Kann und darf sie für den Raum nur als eine „anderweitige" gedacht werden? Hat der Raum nicht selbst seine Erfüllung zu vollziehen? Ist der Baukörper etwa leer als Raumbau, wenn er von anderweitiger Erfüllung leer ist? Oder sind etwa die Säulen und alle anderen Bauglieder nur plastische, und nicht vielmehr architektonische Strukturelemente? Und wirkt vermittelst ihrer nicht der Baukörper als eine Erfüllung, als eine erschöpfende Darstellung des Raumgedankens? Auch hier fehlt es an der Einsicht von der erzeugenden Macht der Allheit.

6. Die sittliche Vorbedingung.

Gehen wir nun zur zweiten Vorbedingung über. Ihre Mitwirkung, ja ihre Vorherrschaft kann hier noch weniger bezweifelt werden als bei der Musik, bei welcher der Einfluß der sittlichen Vorstellungen, wie ihre Rückwirkung auf dieselben, zwar immer erkannt worden ist, die aber doch nicht zu allen Zeiten bei allen Völkern einen herrschenden Einfluß auf den Geist des Zeitalters geübt, die nicht so unverkennbar einer ganzen Kulturperiode ihr Gepräge aufgedrückt hat.

Solche prägnante Kulturbedeutung muß jedoch in anerkannter Bestimmtheit der Baukunst zugesprochen werden. Bei ihr wird der Beweis dieses Satzes sowohl positiv, wie negativ, geführt. Erstlich gibt keine Kunst dem Zeitalter mit so entscheidender Sicherheit den Charakter und die zentrale ästhetische Einheit, wie man dies von der Baukunst allgemein annimmt. Und ferner erweist sich auch negativ ihre bestimmende Kraft, wie wiederum allgemein eingesehen wird, darin: daß einem Zeitalter, dem es an einem ausgeprägten Baustile gebricht, auch in allem Kunstschaffen, in allem Kunsturteil die Einheit fehlt. Dieser große Vorzug der Baukunst kann nicht allein auf den logischen Vorbedingungen von Raum und Bewegung beruhen.

Es führt nun aber nicht zur Klarheit, wenn man nach gewohnter Schablone sich hierfür auf die nationalen Unterschiede in letzter Instanz beruft. Sicherlich sind diese

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mitwirkend, aber sie sind nicht ausschlaggebend, sie sind nicht einmal Richtung gebend. Wie könnten sie dies, da doch vielmehr der schaffende Künstler selbst, in seiner originalen Individualität, die Richtung geben muß. Und wenngleich die Individualität des Künstlers durch seine Nationalität bedingt ist, und wenngleich diese nationale Bedingtheit auch in den Stilgemeinschaften der Genies von verschiedener Nationalität ihre Differenz ausprägt, so bildet diese methodische Gemeinschaft der Geister ein schweres Gegengewicht gegen die nationale Differenz.

Es bleibt daher nichts anderes übrig, als daß man in letzter Instanz auf die Zeitalter zurückgreift. Es würde nicht fördern, dagegen einzuwenden: der Geist der Zeiten sei ja doch nur der Herren eigener Geist. Denn die Berufung auf die Herren, als die herrschenden Künstler, ist soeben erledigt. Was bedeuten die Zeiten sonst aber noch? Offenbar werden sie als ein allgemeiner Inbegriff der Geister, als Inbegriff der allseitigen Kultur eines Zeitalters gedacht. Da wir nun aber den theoretischen Inhalt schon festgelegt haben, so bleibt nur der sittliche Inhalt übrig, als ein ebenso bestimmender Inhalt des Zeitgeistes, insofern dieser als letzter Grund des Baucharakters geltend gemacht wird.

Man darf vielleicht ein minderes Moment doch nicht unbeachtet lassen. Erstlich gewahren wir in allen Perioden der Kunstgeschichte, daß Bauwerke umgeformt werden. Nun macht sich zwar bei dieser Umformung die nationale Differenz und nicht minder auch die individuelle unverkennbar. Aber es dürfte doch nicht unbeträchtlich sein, daß sowohl die nationale, wie die individuelle Differenz vor einer solchen Umformung nicht zurückschreckt, sondern das fremde Werk sich anzupassen und einzuverleiben vermag. Schon hieraus läßt sich vielleicht ersehen, daß der allgemeine Geist der Kultur bestimmender sein möchte als der instinktive nationale oder individuelle Charakter. Es verschlägt dagegen nichts, daß man etwa vorhandene Bauwerke nutzen wollte. Hat man doch so viele zerstört, und vom Erdboden vertilgt. Und hat man doch so vielen den eigenen andersartigen Stil aufzudrücken vermocht. Die Umformung ist nicht minder

ein auffälliges Symptom, wie anderseits die Erhaltung und die Anpassung.

Bedeutsam dürfte in dieser Hinsicht auch die an sich so anstößige Tatsache sein, daß innerhalb desselben Volkes, an demselben Werke, in einem kürzern Zeitraum Umgestaltungen vorgenommen werden. Michelangelo setzt an St. Peter den Plan von Bramante fort. Das mag angehen; denn beide sind Geistesverwandte. Nun kommt aber Bernini über dieses Werk. Man mag noch so wenig günstig über ihn denken: wie kann man es dennoch von ihm selbst, oder gar von seiner Zeit verstehen, daß sie an einem solchen Einbruch in den Machtbereich einer nationalen Größe keinen Anstoß nimmt?

Hier erweist sich über alle nationale Differenzen, wie nicht minder über alle nationalen Gemeinschaften, und endlich auch über alle individuellen Differenzen der Geist der allgemeinen Kulturperiode als der letzte entscheidende Bestimmungsgrund, gegen den alle psychologischen Bedenken, wie auch die der künstlerischen Pietät unbefangen zurücktreten.

Was Bramante angefangen hat, kann Michel Angelo fortsetzen, und darf Bernini verändern. Ein Bauwerk ist ebenso wenig das Werk eines Individuums, wie ein Gegenstand der Natur. Auch der Baum, den der Ahne gepflanzt hat, wird vom Enkel umgepflanzt. Und nicht nur dem originalen Individuum gegenüber steht der Gesamtbesitz der Nation, sondern auch über der nationalen Eigenart steht ein gewisser Gemeinbesitz der Menschheit an den Überresten der Baukunst, wenn die Völker, bei denen sie entstanden waren, besiegt und vielleicht vernichtet sind. Wie ihre Natur, ihr Land geblieben ist, so bleiben ihre Bauwerke ein Gemeinbesitz der Völker, ein Zeugnis der kontinuierlichen Menschheit.

7. Die bedingte Art der Originalität der Griechen.

Auch hier, und vielleicht am evidentesten hier, zeigt sich die Eigenart des griechischen Geistes in ihrer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

echten Originalität bei voller Einhaltung der allgemein menschlichen entwicklungsgeschichtlichen Abhängigkeit. Wie die Griechen in Ägypten die Mathematik erlernt haben, so waren die Ägypter auch ihre Lehrmeister im Steinbau, nicht aber in der freien Raumgestaltung, in der Erzeugung der Kunstformen. Auf die Griechen hat sich also die Entwicklung von den Ägyptern übertragen. In Ägypten selbst hat keine Entwicklung sich vollzogen in den Jahrtausenden der ägyptischen Baukunst. Die großen, ewig bewunderungswürdigen Werke der ägyptischen Baukunst sind für sie selbst gleichsam zu Mumien geworden. Was von Stein geworden war, ist Stein geblieben. Die Griechen erst haben aus jenem Steinbau den Tempel geschaffen. Aber freilich war nicht nur der Steinbau ihnen von den Ägyptern gegeben, sondern auch die Ebene. Das geometrische Grundgebild wurde den Griechen von den Ägyptern überliefert.

Eine tiefere Abhängigkeit zeigt sich bei den Griechen von dem babylonisch-assyrischen Baugeist. Der ägyptische Bau war ein Felsenbau. An die gigantischen Formen der Natur schmiegte sich hier die Bauphantasie an. Die Baukörper erscheinen sonach als Angliederungen an die Naturformen selbst, in ihrer Art als Bauformen, wie in ihrer Größe. Und die Größe der Pyramiden will offenbar mit der der Felsen und der Berge wetteifern. In Babylonien dagegen kennt man keine Berge. Daher tritt der Turm in die Bauphantasie ein. Und da der babylonisch-assyrische Bau ein Terrassen- und Kanalbau ist, so erfindet er die Stufentürme.

Von besonderer Wichtigkeit aber scheinen die Säulengalerien des Obergeschosses bei den Assyrern zu sein. Diese Säulen haben nicht einen Steinbalkenbau zu tragen, wie bei den Ägyptern, sondern sie sind freie Raumbildungen, Fortbildungen des Terrassenbaus. Von hier aus werden schon Verbindungslinien mit der altgriechischen Kunst bemerkbar. Aber die Eigenart des griechischen Geistes bewährt sich auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in dieser seiner kleinasiatischen Vorzeit, die erst die letzten Jahrzehnte zur Entdeckung gebracht haben.

8. Die sittlichen Vorbedingungen des reinen Baugefühls.

Wir kommen jetzt auf die genauere Bestimmung der sittlichen Vorbedingungen für das reine Baugefühl. Und wir müssen jetzt wieder auf Ägypten zurückblicken. Die Baukunst war dort am Gräberkultus entstanden. Der Grabtempel ist das älteste Heiligtum; und der Tempel ist an die Pyramide, an den Grabhügel angebaut, ihm vorgebaut. So ist der Seelenkultus das bewegende Prinzip der Baukunst. Der Tempel selbst schließt sich nur an das Wohnhaus des Toten an. Er ist auch nicht in erster Linie das Wohnhaus des Gottes, sondern vielmehr die Opferstätte für den Toten. Aber der Tote hat sein Wohnhaus in der großartigsten Schöpfung der Bauphantasie, welche die Pyramide bildet.

Diesen ägyptischen Pyramiden werden die zyklopischen Befestigungsmauern von Mykene verglichen, und zwar schon von Pausanias. Doch diese Mauern umschließen die Paläste der Herrscher, auf die wir zurückkommen. Aber auch der Gräberbau des Mykenischen Zeitalters hat pyramidale Monumentalität; nur zeigt sich hier schon die griechische Originalität, Die Idee des Grabes nimmt eine andere Raumform an. Nicht das Außenwerk bleibt die Hauptsache, sondern die Gruft selbst wird, als solche, ausgebaut. Der Innenraum des Grabmals wird der Gegenstand des Baukörpers. Und dieser Zweckgedanke erzeugt neue reine Bauformen. So wird das unterirdische Rundgrab zu einem kuppelförmigen. Daher bekommen auch die Gänge, die zu diesem Innenraum hinführen, eine klare Bestimmung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

9. Der Sakral- und der Profanbau.

Ein Umstand unterscheidet die griechische Art von aller außergriechischen. Bei den Orientalen ist der Monumentalbau aus dem Grabbau entstanden. Daher gibt es bei ihnen keinen eigentlichen Unterschied zwischen Sakral- und Profanbau. Das Wohnhaus des Toten, des toten Königs ist der Ursprung des Wohnhauses, ebenso wie des Tempels. Bei den Griechen dagegen scheidet sich schon in der Mykenischen Zeit der Sakralbau vom Profanbau. Daher ist der griechische Tempel ein wahrhaft neues Gebild der griechischen Baukunst. Er ist nicht aus dem Grabhaus entstanden, sondern aus dem Herrenhaus (*μέγαρον*). Das Herrenhaus ist aber hier nicht das Haus des toten Herrschers, sondern das Wohnhaus. Und aus diesem Wohnhause entwickelt sich das Wohnhaus des Gottes. So bleibt der griechische Grundgedanke lebendig „Alles ist göttlich, und menschlich ist Alles". (*Πάντα θεῖα, ἀνθρώπινα πάντα*). Die Homogeneität des Göttlichen und des Menschlichen wird auch hier durchgeführt, und nicht auf Grund der Einheit zwischen der Seele und Gott, sondern schlechthin auf der zwischen der irdischen Natur des Menschen und ihrem Gotte. Von dieser Einheit aus erst kann der Sakral- und der Profanbau zu einer klaren Scheidung kommen.

Und von dieser Scheidung aus gewinnt der griechische Tempel seinen originalen Charakter.

Es kann ja gar nicht bezweifelt werden, daß der Ursprung des Tempels in der Cella liegt, in dem Raume für das Götterbild, das gegen Wetter und Entweihung geschützt werden mußte, so daß ein Zaun oder eine Mauer nötig wurde. So wird das Wohnhaus zum Vorbilde für den Wohnsitz des Götterbildes. Aber dieser Ursprung ist nichts mehr als dies; was jedoch aus ihm hervorgeht, wird erst der eigentliche Inhalt des Raumgefühls, der Raumschöpfung. Die Cellawand ist nur ein Gebrauchsraum; erst was sich an sie angliedert, ist der Inhalt der Raumerzeugung. Der Außenbau wird hier zur Hauptsache, während der

ägyptische Säulenbau mit seinen Hallenhöfen und Säulensälen lediglich Ausweitung des Innenbaus ist. Daher ist der ägyptische Tempel ein Prozessionstempel.

Der Zweck heiligt hier den Bauplan. Und es soll der ästhetische Charakter dieses Bauzwecks keineswegs bestritten werden. Wenn der Pilger durch diese Sphinxalleen schreitet, so wird sein Blick in eine Unermeßlichkeit von Räumen geweitet, obzwar die Gänge immer schmäler, und die Stationen immer dichter werden. Dennoch löst immer nur ein Staunen und Schaudern das andere ab; und da es von einem Raumerlebnis bewirkt wird, so regt sich hier eine ästhetische Kraft, die sich jedoch noch nicht zur Reinheit durchgerungen hat.

Der griechische Tempel dagegen hat sich ganz nach Außen projiziert. Der Bezirk mit dem Götterbildnis ist jetzt weit überflügelt und in Schatten gestellt. Damit erst kommt die ästhetische Reinheit zu ihrer hohen Klarheit und Kraft. Es ist, als ob es sich gar nicht mehr um die Verehrung des Götterbildes bei diesem Bauwerk handelte. Der Drehpunkt und das Ziel ist der Außenbau geworden. Man kann vielleicht sagen, daß hier die Pilger, welche durch die ägyptische Säulenhalle zogen, selber in Säulenreihen verwandelt sind.

Es ist auch nicht mehr das religiöse Gefühl in seiner Gebundenheit, welches diese Säulengänge belebt; sie sind von einem reinen Gefühle, als Erzeugnisse des Baugefühls, erzeugt. Damit sind wir freilich schon an die klassische Zeit herangetreten; aber die Anfänge liegen auch hier schon in den Säulenstellungen der Mykenischen Kunst.

10. Die Säule als Einteilungsprinzip der griechischen Stile.

Es läßt sich von hier aus auch verstehen, daß die Säule zum Einteilungsprinzip der griechischen Baustile werden konnte. Eigentlich ist sie ja nur die Stütze. Als solche ist sie schon bei den Ägyptern ein grundlegender Maßstab, der jedoch dort noch plastisch und malerisch ausgestaltet, und daher getrübt wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bei den Griechen erst wird die Säule das Formprinzip der reinen Raumgestaltung. Ihr Gebrauchszweck, als Stütze, tritt zurück gegen die selbständige Lebensform, die sie für die gesamte Raumschöpfung gewinnt. Sie wird das eigentliche Lebewesen des Raumes. Ihr gegenüber bedarf es weder eines Grabes, noch eines Götterbilds; sie ist ewiges Leben und göttlich-menschliche Lebendigkeit. Ihre Gliederung stellt eine zweite Natur dar.

Diese wahrhaft organische Bedeutung der Säule ergibt sich sowohl aus ihren einzelnen Bestandteilen, wie aus ihren Zusammenhängen. In letzterer Hinsicht hat Riegl die Säulenportiken als die ersten Anerkennungen der Tiefe, des Schattens und des Raumes an den Dingen bezeichnet. Und in ersterer Hinsicht denken wir sogleich an das bestimmende Stilmoment des Kapitäls, in dem das architektonische Problem des Ausgleichs zwischen Last und Stütze zum Austrag kommt. Durch diesen Ausgleich ist vorzugsweise das reine Raumgefühl bedingt. Wie der Raum reine Erzeugung sein und bleiben muß, so darf auch die Last nicht ein absolutes statisches Motiv bleiben, sondern sie muß in dynamische Bewegung aufgelöst werden. Dies würde aber nicht hinreichend erfolgen, wenn die Säule lediglich als Stütze wirken müßte, die selbst nur eine Fortsetzung des Druckes darstellen würde.

Das Kapitäl dagegen kommt der Last entgegen, und nimmt sie auf, anstatt daß die Säule an sich den Druck nur in sich aufzunehmen hätte, ohne dieser Aufnahme entgegenzukommen. Das Kapitäl bringt das dynamische Moment der Bewegung, die Grundbedingung der Lebendigkeit, in die Säule hinein. So läßt sich die Entwicklung des Kapitäls aus dem Mykenischen Wulste in den Echinus der dorischen Säule verstehen, der immer mehr zu einer elastischen Kurve wird.

Die Kannelierung der Säule macht die Analogie mit den Sehnen und mit der Elastizität des Wuchses unverkennbar. Und daß diese Analogie nicht willkürliche Symbolik ist, zeigt sich ja zwingend wiederum am Kapitäl, Semper sagt: Wie das Pflanzenornament die Struktur zu

einem Organismus umschafft, so geht das Leben im dorischen Stil unmittelbar aus dem Unterbau in den Schaft hinüber. Erst der ionische Stil legt die Basis dem Schafte unter. Ursprünglich aber wächst die Säule aus dem Steinbau, wie aus einem Mutterboden, hervor. Und endlich wird das Leben vom Kapitäl auf den Architrav, auf die Decke, das Dach und den Giebel hinübergepflanzt. Und die Belebung des Gebälkes in den Triglyphen und Metopen bringt die Grenzen der Architektur in die Gefahr, in die Plastik überzufließen. Das Kapitäl aber löst sich im ionischen, und mehr noch im korinthischen Stil immer deutlicher von dem Scheine ab, als ob es, und mit ihm die Säule. nur als eine Stütze zu dienen hätte. Der organische Wuchs wird ungezwungen und unbefangen zur Anschauung gebracht. Im ionischen Kapitäl erscheint doch immer noch die mathematische Volute als Leitmotiv; im korinthischen dagegen wird das Pflanzenornament in ganz freier Phantasie entwickelt.

11. Allheit als Begrenzung.

Wie steht es nun um die Allheit des Raumes in diesem hellenischen Tempel? Wer den Poseidontempel zu Pästum erblickt und durchschritten hat, der kann an dieser Allheit nicht zweifeln. Die Zwischenräume der Säulen, die den Blick auf das Meer erschließen, machen den unendlichen Raum zur Begrenzung dieses Tempelbaus. Wenn das Dach auch nur eine Öffnung hätte, so wäre der Zusammenhang dieses Raumkörpers mit dem unendlichen Raume dennoch zur Klarheit gebracht. Das Dach ist ursprünglich aus Holz, oder, wie beim Areopag, aus Lehm; so lose soll der Unterschied vom Himmelsgewölbe angedeutet werden. Und wie der Giebel das Bild des Adlers trägt, so soll er dem freien Fluge dieses aufstrebenden Säulenbaus als sinnbildliches Vorzeichen dienen.

In der Öffnung nach oben bewährt sich uns der Raum als Allheit. Solche Öffnung ist keineswegs nur ein negatives Moment, wofür sie Riegl hält, der daher „Raumscheu“

für das Altertum annimmt. Und Schmarsow widerlegt diesen Irrtum nicht vollständig. Dieses Vorurteil wird durch die Allheit allein zerstört. Die endliche Geschlossenheit kann den Raum nicht schaffen, noch ausmachen; vielmehr wird dazu der Zusammenhang des geschlossenen mit dem freien Raume gefordert. Über die Schranken der Wände und des Daches hinaus muß die Begrenzung, in der Allheit die Einheit gesucht werden.

Dieses Prinzip bringt auch der Langbau des Tempels zur Wirkung. In ihm geht der Raum auf die Bewegung zurück. Der Tempel soll durchschritten werden. Es genügt nicht, daß der Blick auf die Cella mit dem Götterbilde hingelenkt wird; darüber hinaus soll der Blick geführt werden. Aber nicht diese Richtung allein soll das Raumgefühl erfüllen; auch nach oben soll der Blick gehen. So vereinigen sich diese beiden Momente, das Umkreisen der Cella und die Vertikalachse, zur Schaffung des Rundtempels, den die hellenistische Zeit geschaffen hat. Aber auch der Rundtempel ist nicht etwa ein abgeschlossener Raum, sondern die Allheit wahrt ihn vor der endlichen Geschlossenheit. Die Kreislinie ist ja das Urbild der Unendlichkeit. Und die Volute des ionischen Kapitäls möchte auch ein Vorzeichen dieser Allheit sein.

12. Die Baukunst der Römer.

Auf den Zentralbau haben wir zurückzukommen; vorerst führt uns der Weg zu den Römern. Wenn der Fortschritt der römischen Baukunst gegenüber der griechischen darin angenommen wird, daß sie große Raumkompositionen vorgenommen haben, wie man sie etwa in der Villa des Hadrian zu bewundern hat, so muß für diese Erweiterung des reinen Raumgefühls eine methodische Vorbedingung gefordert werden. Diese tritt jedem Romfahrer vor Augen, bevor er das Weichbild der ewigen Stadt erreicht: in dem Rundbogenbau, den die endlosen Aquädukte darstellen. Der Säulenbau, der Architravbau wurde abgelöst vom Rundbogenbau. Mit dem Bogen

tritt, als neues Element der Bewegung, ein neues Formprinzip ein.

Das Prinzip, das wir schon in der Säule, neben ihrer Bedeutung als Stütze und als Ausgleich des Konflikts mit der Last, zugleich in ihrer Lebendigkeit als latentes Prinzip erkannten, in ihrer Fähigkeit, der Last und ihrer Aufnahme wie spontan entgegenzukommen, dieses latente Prinzip kommt im Bogen zur Durchführung. Der Bogen bemächtigt sich der Säule, indem er die Säulenarkaden bildet. Und die Macht dieses neuen Elementes erscheint um so größer, als der Bogen zu einem dienenden, vermittelnden Motiv zurücktritt gegen die mächtigen Pfeiler, und gleichsam nur Raumerzeugung in seiner Öffnung bewirken will.

Auf dieser Verbindung konstruktiver Motive beruht der Zauber des Kolosseums. Schon im Ausgange der Republik wurden Pfeilerarkaden in Verbindung mit Halbsäulen vorherschendes Baumotiv. Die Bogenfassade, die Auflösung des Mauerwerks in Arkaden ist in griechischen Bauwerken noch nicht nachgewiesen.

Die architektonische Fruchtbarkeit des Bogenstils beschränkt sich jedoch nicht auf diese Auflösung der Mauer; sie enthält das wichtige Prinzip des Gewölbebaus. Um diese Allheit des Raumes in der Raumbegrenzung zu erzeugen, genügt der Durchbruch des Mauerwerks der Wand nicht; dafür hatten besser schon die Intervalle in der Säulenstellung gewirkt. Es genügte hierfür aber auch nicht die Flachdecke oder das geschrägte Dach, mit der Öffnung nach dem freien Himmel; es dürfte die größte Leistung der Baukunst sein, welche den Gewölbebau in seiner Geschichte darstellt. Man darf vielleicht sagen, daß von der Römerzeit an bis zum Ausgange der Gotik der Gewölbebau das Entwickelungsprinzip der modernen Baukunst in sich enthalte. Und wir dürfen in diesem Momente eine Bestätigung des uns hier leitenden Gedankens erkennen, daß die Erzeugung der Allheit des Raumes, und zwar in der Raumbegrenzung, dasjenige Prinzip der Baukunst ist, von

dem die Höhepunkte ihrer geschichtlichen Entwicklung abhängen. Das Pantheon bildet diesen Höhepunkt, und zugleich diesen Ausgangspunkt einer geschichtlichen Fortentwicklung.

Der Rundtempel ist das übliche Schema für die Tempel der Vesta, mithin für die Einschließung der Feuerstätte, des heimischen Herdes. An diese Urzeit der menschlichen Kultur gemahnen uns die Rundtempel am Tiber und bei Tivoli. Seit Trajan kamen nun der Gewölbebau, und mit ihm der Backsteinbau als neue Kräfte der römischen Baukunst auf.

Es ist interessant, daß gewölbte Innenräume zuerst in den Badeanlagen entstanden sind, welche die Römer vom Orient übernommen hatten. Rücksichten der Hygiene, sicherlich durch religiöse Vorschriften hervorgerufen, haben sonach zu dieser Erweiterung des Raumgefühls geführt. Von den Thermen ist seit den Flaviern die Gewölbeanlage auf die monumentale Kunst übertragen worden.

13. Die christliche Basilika.

Das Tonnengewölbe hat sich zum Kreuzgewölbe entwickelt, und ebenso hat die Rundform zur Kuppelwölbung geführt. So ist Rom auch in der Baukunst das Mutterland des christlichen Mittelalters geworden. Und auch die Glasmosaiken sind schon in den Caracalla-Thermen vorhanden. Die Glasfabrikation war schon zu Ciceros Zeit in Rom eingeführt. Dehio führt den Gedanken durch, daß die christliche Kirche kein einziges neues Baumotiv hervorgebracht, sondern unter den vorhandenen nur ausgewählt habe.

Ist dies richtig, so wird dadurch jedoch die Originalität der christlichen Baukunst ebensowenig beeinträchtigt, als die der griechischen Kunst durch ihren Zusammenhang mit den orientalischen Vorbildern. Während aber in Rom eine reinliche Scheidung der sakralen und der profanen Bauaufgaben

die große Macht der römischen Kompositionsformen gefördert hat, geht der christliche Bau wieder auf die Einheitlichkeit des griechischen Sakralbaues zurück. Daher bildet es keinen Widerspruch, sondern ist vielmehr eine Bestätigung, daß die altchristliche Basilika dem antiken Wohnhause entstammt und dem Profanbau der Markthalle.

Die Basilika ist ein Langbau, eine Königshalle, der ebenso, wie der Markthalle, das Richtertribunal angehängt ist. Beide Hallenräume haben einen Vorhof, der neben seinem Gebrauchszwecke die Verlängerung der Richtungsachse zu bedeuten hat. Die Longitudinalrichtung war ja schon für den griechischen Tempel das Entscheidende. Und diese Längenrichtung kommt ebenso, wie in der Markthalle, zu einer Begrenzung in einer Rundform, in dem Halbrund der Apsis. Sie hat freilich auch zunächst einen Gebrauchszweck. Wie in der Tribuna der Markthalle der Prätor thront, oder in der Cella das Standbild des Gottes steht, so hier das des Apostels, später des Bischofs. Konstantin stellt den Christus Imperator in einen Zentralbau über seinem Grabe zu Jerusalem.

Diese Begrenzung des Langbaues durch die Apsis hat nun aber auch zu der neuen Bauform des Zentralbaus geführt. Auch dieser Weg ist charakteristisch für den Raum, als den Erzeugungsinhalt der Baukunst. Dieser Weg von der Basilika zum Zentralbau des Baptisteriums, wird durch einen Bautypus vermittelt, dem der Name des Martyrions beigelegt wird. Es ist ein Märtyrergrab, und so hat sich das Grabmal hier wiederum als eine wichtige Entwicklungsform erwiesen. Es ist noch nicht ein Zentralbau, aber es führt auf ihn hin; es ist die Urform desselben, die ihre Vollendung in der Hagia Sophia erlangt.

Das Martyrion führt zum Baptisterium. An die Stelle des Idols tritt nun der Täufling. Die Taufe bildet das Motiv der neuen Baugesinnung. Die zweite Art der Vorbedingung verbindet sich mit der ersten; und es

wird keine Differenz dieser beiden Bedingungen empfunden; es bleibt durchaus ungeschieden, daß die theoretische Vorbedingung für den Rundbau in der Apsis der Markthalle mit einem andern Inhalt der zweiten Vorbedingung eine Verbindung eingegangen war. An solchem Bedenken nimmt die christliche Ursprünglichkeit und Naivität keinen Anstoß. Das Raumgefühl sucht unbefangen auf dem Wege der eigenen Raumbildung seine Reinheit zu erzeugen. Daher führt der Rundbau wieder zu dem Kuppelgewölbe über der zylindrischen Raumform. Und von hier aus eröffnet sich wieder ein neuer Weg rückwärts zur Basilika, welche ja schon in der Römerzeit den Gewölbbau hervorgerufen hatte.

Auch die Gliederung des Schiffs war schon in der alten Basilika vorgesehen. Da die Bewegung auf den Tiefenraum hinzielte und auf die Apsis, so entstand in dieser Blicklinie das Hauptschiff, welches dadurch, daß es von Säulenreihen gleichsam begleitet wurde, welche die Durchschreitung begleiten, zu einem Mittelschiff wurde. Denn links und rechts gingen die Prozessionen der Männer und der Frauen diese Säulenreihen entlang. So entstanden zunächst drei Schiffe. Später aber wurde die Spende des Abendmahls wegen der großen Anzahl der Empfänger in die Seitenschiffe verlegt, und so entstanden fünf Schiffe.

Nicht allein die Längsrichtung nach der Tiefe sollte den Blick behesrrchen; auch nach der Höhe sollte er gerichtet werden. So ruft der Raum das Licht von oben, vom Himmel herab. Aber der Brennpunkt ist nicht mehr die Sonne, sondern das Baptisterium hat ihn schon verändert. Und so legt ihn die Basilika in den Tisch, von dem aus das Abendmahl gespendet wird, auf dem die Theophanie die neue Sonne wird. Nur die Kuppel erinnert noch an den Himmelsraum; aber ihre Richtung geht nicht sowohl nach oben als nach unten gegen den Altar. Und die Lichtstrahlen müssen daher von ihm aus zentriert werden; er ist die eigentliche Lichtquelle. So tritt eine neue Richtung für die Lichtöffnung ein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

14. Der romanische Stil.

Der romanische Stil beginnt mit Karl dem Großen. In Deutschland ist für ihn vorab die Krypta charakteristisch, und da diese unterhalb des Alters angelegt wird, so wird durch die Krypta der Altar als Brennpunkt fixiert. Und von diesem Zentrum aus wird wiederum die Vertikalachse bestärkt; der Blick nach der Höhe gerichtet. Daher wird die Zahl der Fenster verringert, aber die Fenster werden höher geführt, und es bleibt ein freierer Spielraum für den Querschnitt.

In Italien gilt der Pfeiler als ein Zeichen von Rohheit; nur die Säule erscheint dort würdig. Auch die altchristliche Basilika bevorzugt die Säule und ihre Verbindung mit dem Bogen vor dem Pfeiler. Gegenüber dem römischen Tonnengewölbe und dem byzantinischen Kuppelgewölbe führt nun die Vorherrschaft der Basilika zur Vorherrschaft des Kreuzgewölbes, besonders seit der Zeit der Machtfülle der Kirche vor den Kreuzzügen. Von dieser Zeit geht die Umbildung des Stils.

Der romanische Stil charakterisiert sich vielleicht mehr noch, als durch seine ästhetischen Inponderabilien, durch seine Verbindung von Schönheit und Dauerhaftigkeit. Und daraus wieder erklärt sich der andere hervorstechende Charakterzug: das Gleichgewicht des Innern und des Außenbaues. Der Baugedanke identifiziert sich dadurch klar und sicher mit dem Raumgefühl. Der Außenbau hat als Begrenzung des Innenbaus zu erscheinen.

Auch der Turmbau fügt sich dieser Bedeutsamkeit ein. Wie er in Babylonien erfunden ist, so wird er überall im Orient gepflegt, im Islam und auch bei den Buddhisten. Hier aber wirkt er als ein Moment der Symmetrie: er vollzieht das Höherstreben gegenüber dem Querschiff; und er vereinigt in sich die Kuppel mit dem Körper der Basilika.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Noch ein Moment im Innern wird von historischer Bedeutung, nämlich die Vierung, welche die romanische Basilika, als Mittelraum zwischen dem Chor und der Gemeinde, herstellt. Auch ein kirchengeschichtliches Moment hat dabei mitgewirkt: der Klerus ist erstlich zahlreicher geworden; und ferner erscheint die Absperrung der Laien von ihm nunmehr geboten. Die Templer sind Anhänger des Zentralbaus. Die Zisterzienser enthalten bereits Ansätze zur Gotik.

15. Der gotische Stil.

Die ästhetische Würdigung des gotischen Stils ist bekanntlich eine Streitfrage der aktuellen Politik. Schon damit ist es bloßgestellt, daß es sich bei seinem Verständnis und seiner Beurteilung nicht allein um die theoretische Vorbedingung, sondern vielleicht vorwiegend um die ethische dreht, sofern sie in der religiösen enthalten ist. Ob der Spitzbogen besser gefällt als der Rundbogen, darüber entscheidet nicht allein das Raumgefühl, sondern vielmehr vorzugsweise die Vorliebe für die Methode der Verhimmelung, welche in der Gotik ebenso imposant, wie pedantisch, nämlich in peinlicher Zudringlichkeit angestrebt wird. Da jedoch diese Latenz so offenliegt, so kann man die Bedeutung des technischen Moments um so unbefangener erlernen, zumal Semper auch von seiner moralischen Abneigung dagegen kein Hehl macht.

Eine größere Schwierigkeit könnte in der nationalen Differenziertheit der Gotik liegen. Die Baustile der ganzen Vorgeschichte sind allesamt nationale; und wo ein Stil von einer andern Nation übernommen wird, da wird er auch national angepaßt und variiert. Beim gotischen Stil ist es schon ein bedenkliches Zeichen, daß sein eigentlicher historischer Ursprung kontrovers werden konnte. Man weiß jetzt, daß die deutschen Parteien, welche Deutschland, seine Kultur und seine Politik auf das Mittelalter zentrieren wollen, bei dieser Frage gescheitert sind: der gotische

Stil ist ein Ruhmestitel des französischen Geistes.

Und noch niemals hat eine Nachahmung, und wenn sie zu einer großen Selbständigkeit es emporgebracht hätte, ihr Original übertroffen. Wer einen Blick auf die französische Frühgotik getan hat, dem wird die Differenz in aller Schärfe fühlbar zwischen ihr und der deutschen Nachbildung. Angesichts solcher Differenz aber erhebt sich der Konflikt der sittlichen Vorbedingung mit der theoretischen von einer neuen Seite, nämlich nicht mehr allein von der religiösen, sondern zugleich auch von der nationalen.

Nur der Raum ist der Gegenstand und das Ziel der baukünstlerischen Erzeugung; alle Momente, welche, wie mächtig und prächtig immer am Bauwerk in die Erscheinung treten, sind günstigstenfalls nur Mittel und Hebel dieses einen Zieles, welches der Raum bildet. Die Mittel können aber auch zweideutig sein, nämlich einerseits förderlich und unentbehrlich, anderseits aber auch verhängnisvoll, insofern sie die Einheitlichkeit des Raumcharakters, als eines architektonischen, gefährden, und die Kollision mit der Plastik, oder gar der Malerei unvermeidlich machen. Das Urteil über den gotischen Stil hängt für die Ästhetik, welche die Reinheit des Gefühls, und daher die Selbständigkeit einer jeden Kunstart zu vertreten hat, methodisch von dieser Frage ab.

16. Raum und Licht.

Das Vorurteil, daß der unendliche Raum eine gegebene Wirklichkeit sei, und nicht erst der Erzeugung durch das reine Denken der Allheit bedürfe, hat seinen letzten Grund in dem Zusammenhange zwischen Raum und Licht.

Das Licht wird, wie in dem Schöpfungsberichte, als eine Realität des Universums gedacht. Es wird nicht bedacht, daß es vielmehr selbst auch, weil eine Energieform der Bewegung, ein Erzeugnis des reinen Denkens sein muß, und daher ebenso, wie der Raum, auf die Grundform

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Beharrlichkeit bezogen ist. Der Raum aber bildet auch dafür die Voraussetzung. Mithin kann das Licht als Energieform der Substanz nicht in das Gerüst der Allheit eingreifen wollen; denn dieses Gerüst ist ein Grundgerüst, das die Bewegung selbst nur dadurch auflösen kann, sofern sie dem aufgelösten Raumschema das der beharrlichen Substanz zu unterbreiten vermag. Es soll durch diese Erwägungen hier nur darauf hingewiesen werden, daß kein Kompetenzkonflikt zwischen Licht und Raum entstehen darf. Freilich ist der reine Raum ein unendliches Licht; aber er ist selbst eine Lichtquelle; nicht ist das Licht seine Quelle. Um es paradox auszudrücken: auch in der Finsternis würde das reine Denken die Allheit des Raumes erzeugen können.

Die ägyptischen Gräberbauten und die mystischen Tempelgänge bestätigen ja diese Paradoxie. Da waltet tiefes Dunkel, und dennoch eine Allmacht der Allheit des Raumes. Indessen haben wir vom griechischen Tempel ab verfolgen können, wie der Raum das Sonnenlicht als seine Begrenzung heranzieht. Es ist nicht nur die freie Luft, welche durch die Zwischenräume der Säulenreihen oder durch die Öffnung des Daches hereintreten soll, sondern der Lichtstrom soll sich hinein ergießen. Diese Fühlung mit dem Lichte erhält sich ebenso im Zentralbau, wie in der Basilika. Wie dort die Kuppel das Lichtsymbol ist, so hier der offene, oder flach gedeckte Dachstuhl.

Aber wir haben es öfter schon beachtet, daß hier der Altar eine neue Sonne geworden ist, an dem das Mysterium des Abendmahls vollführt wird. Eine mystische Gegenkraft gegen das Tageslicht wird hier lebendig und wirksam. Und das natürliche Licht muß der neuen Lichtkraft unterworfen werden. Das ganze bunte Spiel des Tageslichtes und des Schattenspiels muß auf die mystische Zentralsonne eingestellt werden. Das Licht darf nicht ausgelöscht werden, wie in den ägyptischen Wandelgängen; aber es muß abgedämpft werden. Es darf nicht den Schein behaupten, als wäre es eine freie Macht und ein Triumphzeuge der göttlichen Schöpfung; sondern es muß

gemindert, geschwächt, in seinem freien Laufe abgelenkt und nach Gebrauchszwecken abgerichtet werden. Denn es ist nicht in seiner Natürlichkeit das Wesen der Natur; das Dunkel ist nicht nur seine abstrakte Negation.

So ist schon in der Basilika eine Vereinbarung mit den Potenzen des Lichtes angestrebt worden. Der Lichtgaden in der Obermauer verschmilzt mit dem geistigen Zentrum für die Höhenrichtung des Blicks. Und dieser Lichtgaden geht wiederum in die Decke und die Wölbung über. Auch bei den Arkadenreihen bilden sich Verbindungen mit den Fensterreihen. Und das Institut der Fenster, welches die römische Baukunst eingeführt hatte, tritt nunmehr in das ganze weite Problem der Dekoration der Obermauer ein.

Das ästhetische Problem, welches der gotische Baustil aufstellt, dürfte in dem Verhältnis zwischen Raum und Licht seinen letzten Grund haben. Alle anderen baulichen Eigentümlichkeiten gehen vielleicht aus diesem Grundverhältnis, welches den gedanklichen Ursprung bildet, als Mittel zum Zwecke hervor.

Dehio hat es ausgesprochen, daß die Lichtführung in der Gotik die geometrische Form in eine malerische verwandelt. Damit ist zugleich aber über die Reinheit dieses Baustils das Urteil gefällt, insofern diese durch die Selbständigkeit der Kunstarten bedingt und bezeugt wird. Man könnte nun meinen, daß die Gotik diese Lichtführung zur Verhüllung des Raumes in ein mystisches Halbdunkel benutzt habe. Indessen war der allgemeine Geist im 12. Jahrhundert heiter und frei, während er im 10. und 11. Jahrhundert ernst bis zum Düstern gewesen war. Der heilige Bernhard eifert gegen die nutzlose Höhe der Bethäuser mit ihren die Andacht störenden Malereien, die ihm „Gebräuche der alten Juden zu sein scheinen". Der gotische Stil konnte erst nach dem Mönchstil in Frankreich aufkommen; und seine Mächtigkeit und Schönheit verdankt er dem Aufblühen der Städte, sowohl in seiner Entstehung, wie in seiner Ausbreitung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wenn nun aber selbst die ideale Gotik der nordfranzösischen Kathedralen nicht in erster und entscheidender Linie vom Raume, sondern von der Lichtführung geleitet wurde, wodurch die bauliche Reinheit beeinträchtigt werden mußte, so erweist dieser Lichtfaktor den zweideutigen Charakter dieser kirchlichen Baugesinnung. Eine Mischung von Weltlichkeit und Lebenslust mit überirdischem Streben, mit der Illusion einer zulänglichen Kraft zur Auflösung aller sinnlichen Massen, diese Verbindung widerstrebender Motive, welche daher eine glänzende, gewaltige, aber auch prunkende Unwahrhaftigkeit verrät, ist der geschichtliche Charakter des Mittelalters, welches in diesem Stile seinen Höhepunkt und seinen Untergang verzeichnet.

Die Wand mußte durchbrochen werden. Umschließung sollte sie bleiben. Der gotische Stil hat eine grandiose Primitivität bei aller seiner gewaltigen Virtuosität. Semper hat gelehrt, daß die Wand dem Gewande entspricht, wie der Überwurf dem Hemd, wie die Linie und der Punkt dem Plattstich und Kreuzstich. Die Baukunst geht aus der Textrin hervor, welche ihrerseits wieder mit Plastik und Malerei sich verbindet. Daher wurden die struktiven Elemente der Textrin allgemeine Typen der Kunst: die Ränder, die Kanten, die Nähte, die Verbrämungen, die Knöpfe, die Kanten, die Bänder, die Schleifen und die Überhänge. Das vegetabilische und animalische Zopfgeflecht wurde Kapitäl, Schnörkel und Arabeske. So könnte man die gotische Auflösung der Wandfläche als einen solchen primitiven Rückgang in die ursprüngliche Bedeutung der Wand, als Umschließung, ansehen.

Jedoch hatte sich in der Urzeit der Kunst das Raumproblem noch nicht zu seiner Eigenart entwickelt. Die Umschließung war noch nicht Begrenzung. Wenn daher die Gotik, aus welchen anderen mitwirkenden Ursachen immer, zur Auflösung der Wandfläche schritt, ohne etwa die freie Luft und das reine Licht der Antike zwischen die Pfeiler

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hindurch einströmen zu lassen, so mußte sie Fenster an Stelle der Wand einsetzen, zumal die Lichtgaden der Obermauer durch andere Mittel des neuen Bauzwecks ersetzt werden mußten. Und so tritt in der Glasmalerei der Fenster die gotische Baukunst in konstruktive Abhängigkeit von der Malerei. Und diese Abhängigkeit ist eine tiefere Beeinträchtigung der baulichen Reinheit, als welche in der Verbindung mit der Plastik immerhin auch nicht verkannt werden darf.

Die Wand wird auch noch einer andern Aufgabe entledigt: sie bleibt nicht Trägerin des Gebälkes. Und so tritt diejenige Verbindung in Kraft, welche vornehmlich die Gotik kennzeichnet: die Verbindung von Spitzbogen, Rippengewölbe und Strebesystem, bei welchem die Gewölbedecke nur auf Pfeilern ruht, und die Außenwände am Tragen und Stützen nicht mehr beteiligt scheinen.

Zunächst prägt sich hier die Steigerung der Höhenproportionen aus: die wagerechten Glieder treten zurück gegen die senkrechten. So wird der Spitzbogen aus dem Rundbogen eingezogen, eine Verengung und Verdoppelung desselben. Das wichtigste Moment jedoch bilden die Strebebogen, welche die Pfeiler, mithin die Wand, mit der Gewölbedecke verbinden.

Man tadelt es, daß diese Strebebogen nicht eigentlich dem Innern angehören, und daß sie daher einen Widerspruch, nicht einen Kontrast, zwischen dem Innern und dem Außenbau, mithin in der Struktur bloßstellen. Indessen hat hier eben das Grundproblem der Baukunst über alle Umgehungen hindurch obgesiegt. Die Allheit des Raumes mußte in diesen titanischen Begrenzungen zur Darstellung gebracht werden. Die Gotik würde nicht die Erhabenheit haben, die alle Abneigung ihr nicht bestreiten kann, wenn sie nicht das Urproblem der Baukunst, die Allheit des Raumes, sich zur durchgreifenden Aufgabe gemacht hätte. Wir wissen aber, daß Allheit und Begrenzung keineswegs Gegensätze sind, daß in der Begrenzung vielmehr die Allheit sich vollziehen muß. Die Begrenzung ist nicht Verschränkung. Die Be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

grenzung ist unendlich, nicht minder als die Allheit. Und diese unendliche Begrenzung offenbart der gotische Strebebogen. Er vorzugsweise ist daher das Charakteristikum der Gotik; nicht der Spitzbogen, Der Strebebogen erst erzeugt das Rippensystem des Gewölbbaues. So ist es die Allheit der Begrenzung, welche den Raum der Gotik zur Erzeugung bringt.

Und aus dieser Grundidee heraus sind die nationalen Differenzen dieses Stils zu ergründen. Dehio unterscheidet die Übersichtlichkeit des Raumganzen in der italienischen Gotik von der Unbestimmtheit in der nordischen; und er weist auf die Assoziation von Bewegungsvorstellungen hin, welche hier zu bemerken seien. Schon Burckhardt hatte den Rhythmus der Bewegung in der Gotik unterschieden von dem Rhythmus der Massen in der Renaissance. Aber diese Association der Bewegungsvorstellungen spricht wiederum für die Mitwirkung des Lichtfaktors und für sein Übergewicht über den reinen Raumfaktor.

Auch andere Momente bestätigen das Vorherrschen der Bewegung vor der Raumeinheit. Vor allem erklärt sich so das Fehlen des Zentralbaus im gotischen Stil, und ferner die Überzahl der fünf Schiffe über die drei Schiffe. Die reine Einheit der Allheit des Raumes gilt nicht als der Hauptzweck und Gegenstand der Bauschöpfung; wenn nur die Association der Bewegungsvorstellungen in verschwenderischer Mannigfaltigkeit angeregt werden kann; wenn nur der Blick von dem einen Pfeilerbau noch tiefer zu einem andern hinüber huschen kann. Nicht die Einheit in der Allheit des Raumes ist das Ziel der Raumerzeugung, sondern die Mannigfaltigkeit der Bewegungen.

17. Die Renaissance.

Wenn wir jetzt zur Renaissance übergehen, so erheben sich vielerlei Schwierigkeiten, bei deren Über-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

windung uns nur der einschränkende Gesichtspunkt helfen kann, von dem aus wir, als das Problem der Baukunst, die Allheit, die Allheitsbegrenzung des Raumes allein anerkennen. Die Renaissance ist bei aller ihrer Originalität polemisch, mithin nicht naiv, wie die früheren Bauperioden dies immerhin waren, in der Aufnahme, wie in der Umbildung des Überkommenen. Aber die Renaissance ist daher um so weniger Nachahmung der Antike, sondern Berufung auf sie im Kampfe gegen alle Kultur des Mittelalters. Denn was die Antike sei, das wird von der Renaissance nicht traditionell angenommen, sondern diese Bedeutung soll erst entdeckt werden; und es besteht keineswegs Übereinstimmung darüber. Sind doch auch philosophisch die Meinungen darüber geteilt, ob Platon allein, oder nur in Verbindung mit Aristoteles, den Geist der Antike vertritt.

In der Kunst besteht nun seit Winckelmann die allgemeine Ansicht, daß die Ruhe und Beharrung des Seins der Grundcharakter der Antike sei. Der blaue Himmel Griechenlands ist zwar als eine Illusion aufgegeben, aber die Ausschließung des Charakteristischen ist in der Ansicht Winckelmanns noch immer nicht, als eine Einseitigkeit, zu einer eingeschränkten Geltung gekommen. Denn freilich bleibt dem Grundgedanken eine normative Richtigkeit; nur muß er nicht eingeschränkt, sondern auch erweitert werden. Ruhe ist physikalisch nicht ein Gegensatz zur Bewegung, und ebensowenig ist dies das Sein, welches vielmehr ebenso sehr das Sein der Bewegung ist, wie die Bewegung die Bewegung des Seins. Von der theoretischen Vorbedingung aus kann vielleicht gerade durch die Allheit des Raumes eine strengere Bestimmung der klassischen Antike gewonnen werden.

Auch der Idealbegriff des Schönen in seinen beiden Momenten wird ja von dieser Streitfrage getroffen. Ist die klassische Antike etwa nur naiv? Semper hat gegen dieses Vorurteil schon nachdrückliche Fragen erhoben, indem er die feierlichsten Schöpfungen der Antike als große Maskenscherze bezeichnete.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Selbst bei Phidias wittert er Maskenlust; was war ihm Hekuba? Also erkennt er schon den Humor in der Antike. Er ist notwendig in ihr enthalten, denn er ist ein Moment des Schönen.

Und das Erhabene wäre nicht ein durchgreifendes Moment der Antike? Diese Konsequenz müßte jedoch unvermeidlich werden, wenn die Antike nur das Sein, und nicht die Bewegung darstellen wollte. Das Erhabene ist an die Bewegung gebunden. Die Kunsterzeugung kennt kein starres Sein, das der Erzeugung widerspricht. Das Erhabene ist daher immer als ein Moment des Geistes erkannt worden; der Geist erst trage es in die Natur hinein. Daher haben wir das Moment des Erhabenen in die theoretische Vorbedingung verlegt, nicht in die moralische. Die theoretische Vorbedingung der klassischen Kunst würde mithin verkürzt, wenn das Erhabene nicht in ihr einheitliches Problem einbezogen würde.

Die Schwierigkeit in der ästhetischen Bestimmung der Renaissance steigert sich nun aber von dem Problem des Erhabenen aus dahin, daß sie zur Grenzbestimmung des Barock wird. „Renaissance und Barock" hat Wölfflin sein grundlegendes Buch benannt. Beide werden also zusammengenommen, und doch sollen sie unterschieden werden. Und gerade dieses Buch will die scharfe Scheidung zur Bestimmtheit bringen. Aber der Zusammenhang schon macht die Scheidung verdächtig. Wenn immerhin der Barock durch Unterscheidung von der Renaissance bestimmbar werden mag, so würde die große Frage doch noch bleiben: wird etwa die Renaissance nur dadurch klar und bestimmt, daß sie vom Barock unterschieden wird? Und wenn dahingegen die Renaissance auf eigenkräftigen Momenten beruht, so braucht vielleicht auch der Barock nicht nur eine Dekadenz der Renaissance zu sein?

Damit aber würde nach zwei Seiten bessere Aufklärung gewonnen. Erstlich für die Renaissance, die nicht mehr verantwortlich gemacht zu werden brauchte für die Entartung, der sie verfiele. Müßte eine solche Verantwortlichkeit wirklich zugegeben werden, so wäre aber damit der Grund des Verfalls

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in die positiven Merkmale der Renaissance aufzunehmen, und dies wäre ein innerer Widerspruch. Dann aber auch für den Barock, der bei aller Abwürdigung und Ablehnung dennoch immer wieder Achtung und Anerkennung erzwingt. Denn in ihm soll ja gerade das Erhabene zur Erscheinung kommen, welches ihn mit der Renaissance verbindet. Da nun aber das Erhabene in der Antike, sofern das ruhige Sein zu ihrem Charakter gemacht wird, in erzwungener Konsequenz verleugnet wird, so wird es in der Renaissance als dasjenige Moment betrachtet, welches in ihr selbst den Übergang in den Barock herbeiführe. Das ist der innere Zusammenhang, der zwischen den Grundbegriffen des Seins, der Bewegung und des Erhabenen die Grenzbestimmung von Renaissance und Barock bedingt.

Unter diesem Zusammenhange leidet annoch die volle Würdigung und gegenüber keinem Geringern als Jakob Burckhardt darf und muß es ausgesprochen werden, auch das Verständnis Michelangelos. Auch als Architekten soll der Wurm des Barock in ihm nagen. Vielleicht kann eine vergleichende Betrachtung hier Aufklärung vorbereiten.

Auch Beethoven hat man für die Formlosigkeiten der Nachfolger in Anspruch genommen. Es ist ein falscher Historismus, der die Einsamkeit einer weltgeschichtlichen Größe zum Opfer fallen läßt für die Einordnung in Gestalten eines ephemeren Daseins und Verschwindens innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Der Genius steht außer Konnex mit den Unarten, welche die Epigonen dem Unnachahmlichen ablauschen. Ein solcher Zusammenhang entspricht nicht der Entwicklung des Ursprünglichen, das die echte Geschichte auszuzeichnen hat. So wenig wie bei Beethoven, ist auch bei Michelangelo der Zusammenhang der geschichtlichen Originalität und Ewigkeit zu verbinden mit den Unzulänglichkeiten der Nachfolger, die keineswegs Nachfolger sind, es nicht einmal sein wollen, da sie sich selbst vielmehr für Originale halten, oder wenigstens dafür gehalten sein wollen. Weil sie aber dennoch in das Dunkel der Nachahmung geraten, wie wir es erkennen, darum darf Michelangelo nicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

für die Entartung einzustehen haben. Nachahmung ist immer Entartung. Und der Große wird immer von den Kleinen nachgeahmt werden. Die Größe würde verschwinden müssen, wenn sie für die Nachahmung verantwortlich sein müßte.

Die Schwierigkeit dieser Grenzbestimmung steigert sich aber aufs höchste hier noch dadurch, daß nicht allein Michelangelo, sondern auch Raffael und Bramante auf diese Grenzlinie gezogen werden. Auch sie sollen den Barock vorbereiten. Die Höhe sei „nur ein ganz schmaler Grat. Nach dem Jahre 1520 ist wohl kein einziges ganz reines Werk mehr entstanden". Übrigens aber gibt es vollends zwei Arten des Barock. Die erste ist 1580 fertig; die zweite vollzieht Bernini 1630.

Die klassische Renaissance definiert Wölfflin nach der Definition des Schönen, welche Leon Battista Alberti 1485 im Manuskript Nikolaus V. einreichte als concinnitas universarum partium. Vielleicht darf man Nachdruck auf universarum legen, gemäß dem Unterschiede des Wortes von omnium. Nicht die einzelnen Teile, als solche, kommen für die Concinnität in Betracht, sondern ihre Allheit allein. Diese wird durch universi allgemein terminologisch bezeichnet. Und damit stehen wir vor dem Problem des Raumes, an dem sich der Barock von der Renaissance unterscheidet.

Alle die gewichtigen Bestimmungen, welche Wölfflin formuliert und belegt, lassen sich unter diesem Gesichtspunkte fassen. Vorab die Massenhaftigkeit gegenüber der klassischen Durchgliederung. Der Körper soll wie aus einem Stücke erscheinen. Die Fassade darf daher nicht gleichwertige Stockwerke aufzeigen; und im Innern verschwinden die selbständigen Nebenräume vor dem einen gewaltigen Hauptraum. Auch die Pilasterbündel werden so erklärlich; sie entsprechen der Übermörtelung der Mauer, in der die einzelnen Steinquadern nicht sichtbar werden sollen. Die Masse bleibt überall geschlossen, ohne Gliederung und ohne Entwicklung, daher auch ohne Vorhalle.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bedarf es nun hier aber moralischer Motive; oder ist die theoretische Vorbedingung des Raumes, als einer Allheit, nicht vielmehr ausreichend?

Auch dasjenige Moment, welches die Auflösung in das Malerische bildet, wird unter diesen Gesichtspunkt einbegriffen; der Zauber des Lichts ebenso sehr, wie der Vertikaldrang, dem ja doch die beruhigte Auflösung nicht abgesprochen wird. In dieser gesamten Charakteristik von Wölfflin belehrt, können wir ihm nur in der Formulierung nicht zustimmen: daß damit „ein ganz neues, auf das Unendliche gerichtetes Raumgefühl" in die Kunst eintrete. Das Unendliche bedeutet hier nicht die Allheit; sonst könnte hier nicht gesagt werden: „der Raum scheint hier im Unbegrenzten sich zu verlaufen". In der Allheit schließt die Unendlichkeit die Begrenzung ein. Daher bildet sie keinen Gegensatz zur begrenzten Gestalt. Wie weit ab die Grenzen gezogen werden, klar und fest bleibt doch immer die Begrenzung, so im Außenbau, wie im Innern.

Demzufolge können wir auch in der moralischen Qualifikation nicht zustimmen, obwohl wir uns mit dem Autor in innigster Übereinstimmung fühlen mit seiner Abschätzung der modernen Kunst, insbesondere auch mit seiner Kennzeichnung des Barock in der herrschenden Musik. Dennoch ist, gerade der aktuellen Einwirkung wegen, die Pietät gegen das wahrhaft Große und Ewige um so genauer begrifflich zu wahren.

Die Frage, wie ein neuer Stil entstehe, darf nicht für die systematische Ästhetik eine Obliegenheit werden; und auch für die geschichtliche kann sie ja nicht entscheidendes Gewicht haben. Die geschichtliche Charakteristik schiebt die Frage ebenso zurück, wie die psychologische; und die Kunst wird dann nur ein Appendix der allgemeinen Kultur. Ästhetische Fragen kann die Kunst aber nur stellen, insofern sie selbständig ist in ihren Schöpfungen. Mithin kann auch das Lebensgefühl einer Epoche nicht von entscheidendem Belang sein. Und es kann daher auch nicht als ein objektives Merkmal angenommen werden, daß Michelangelo kein glückliches Dasein in seinen Werken ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

körpere. Was ist das Glück in der Schönheit? Ist deine Wahrheit wie der Sinne Glück?

Die Schwäche dieser ganzen Charakteristik liegt beim Momente des Erhabenen. Es wird dem Barock die Fähigkeit zuerkannt, den Eindruck des Erhabenen zu geben, und das Erhabene bezeichne den Mangel in der Schönheit Michelangelos. Sein höchster Vorzug wird ihm zum Makel, der ihn zum Vater des Barock macht. Dagegen dürfen wir wohl sagen, daß dem Barock der Grad der Erhabenheit fehlen dürfte, den wir den Stil Michelangelos nennen. In ihm glauben wir die Vereinigung der beiden Momente, des Erhabenen mit dem Humor, in der Einheit des Schönen zu erfühlen.

Vielleicht ist es nicht sowohl das Erhabene als das Naive in ihm, welches den Schein der Herablassung zum Barock erweckt. Das Nachlassen der Allheit der Rundung des Kreises in das Ovale, oder die Durchführung der Pilaster durch die Stockwerke sind vielleicht solche Momente der Konnivenz; das Letztere wird von Palladio aufgenommen. Hier erschlafft gleichsam die Erhabenheit, wie sie in der Kuppelwölbung ihre Höhe erreicht. Wir werden bei der Plastik auf diesen Kontrapost zum Erhabenen zurückzukommen haben. Prinzipiell aber kann es nicht zugestanden werden, daß die Fülle des Erhabenen einen Gegensatz bilde zu demjenigen glücklichen Dasein des Menschen, welches die hohe, welches die reine Kunst zu verkörpern habe. Das Erhabene würde damit seines Momentbegriffs im Schönen verlustig gehen.

Wir wollen doch auch nicht unbeachtet lassen, daß die Baukunst auch dem Humor Zugang verstattet, wenngleich sie sich dazu der Plastik bedienen muß, die jedoch, wie in den Tierfratzen der Gotik, sich durchaus in den Dienst der Architektur stellt. Und die nordfranzösische Gotik beweist auch darin ihre ideale Höhe, wie in einer Außenwand der Kathedrale zu Rheims humorvolle Gestalten dem Grabe entsteigen, und so das erhabene Bauwerk mit dem Humor des jüngsten Gerichts verschlingen. Diese Verwendung des Humors ist aber nur

eine neue Bestätigung für das Erhabene, als ein Moment im Schönen.

18. Die Baukunst und die Menschenliebe.

Endlich aber muß die Frage zu Worte kommen: Wie bewährt sich denn die Menschenliebe in der Baukunst, die Liebe zur Natur des Menschen in ihrer Einheit von Seele und Leib? Es kann scheinen, als ob sie nur für die Seele Auge und Herz hätte; denn vom Gebrauchszweck des Wohnhauses abgesehen, sorgt sie nur für den Gräberbau und für Tempel und Kirchen. Der Palastbau aber dürfte doch wohl kein Zeugnis darbieten für die Liebe der Kunst zur Natur des Menschen; er scheint nur Arbeit auf Bestellung zu sein, welche von der Selbstsucht und dem Dünkel der Mächtigen ausgeht. Was dagegen die öffentlichen Interessen in Gemeinde und Staat an Baulust fördern, das kommt auf das Konto der Seele in der Geschichte der Völker.

In diesem Betracht steht der Baukunst noch eine große Zukunft bevor, und in ihr erst wird der anstößige Gegensatz zwischen dem Sakral- und Profanbau hinfällig werden. Die Zeit wird kommen, wie lange es auch noch dauern mag, in der man das Gewissen nicht befriedigt zu haben glaubt, wenn die soziale Fürsorge und Hygiene reinliche Arbeiterhäuser einrichtet. Denn der Unterschied in der sozialen Ästhetik wird nicht so klaffend bleiben, wie er in der bisherigen Geschichte sich entwickelt hat. Eine große Zeit steht der Baukunst bevor, wenn sie nicht mehr nur auf ideale Paläste ihre Phantasie zu richten hat, sondern wenn ihr Raumgefühl der Allheit auch auf die Allheit der Menschen erstreckt werden wird.

Utopistische Spekulationen halten wir fern von unserer Methodik. Daher kümmert uns auch der Einwand nicht, als ob die Baukunst nur gedeihen könnte, wenn Fürsten und ähnliche Individuen sich ihre Wohnhäuser zur Auszeichnung bestellen. Mag selbst eine dem Prunk entsagende Einfachheit zur allgemeinen Regel des Wohnbaus werden, so wird um so homogener der Bau aller öffentlichen Anstalten, der Ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

waltung, wie der Lehrpflege, dem Sakralbau zur Seite treten. In dem allgemeinen Wohnhause für die Allheit der Menschen wird die Allheit des Raumes eine neue Bewährung erlangen. Und damit erst wird die wahrhafte Hygiene in Kraft treten, die wahrhaftige Sorge und Liebe für die leibliche Wohlfahrt des Menschen in ihrer Einheit mit seiner Seele, für die einheitliche Natur des Menschen.

Mit dieser Ausgestaltung der Liebe zur Natur des Menschen wird das reine Baugefühl sich auch als reines Selbstgefühl ausbilden. Gerade der Baukunst gegenüber haben die sozialen Zweifel der Ästhetik begonnen. Schon Herder hat es ausgesprochen, daß nur Sklaven die Pyramiden erbauen konnten. Und wie vielen anderen Bauten gegenüber muß uns ein derartiges Gefühl überkommen. Andererseits zeigt die Geschichte der Baukunst nicht minder als die der anderen Künste, wie sehr ursprünglich Handwerk und Kunst zusammengehen. Bis auf die geistlichen Gewerbe geht diese Gemeinschaft. Die Mönchskunst der Cluniacenser hat auch die Mönche in ihren Dienst gezogen.

Ein Hochgefühl des Menschentums, des reinen Selbst der Menschheit ergreift uns bei der Zuversicht, daß die Baukunst dereinst berufen sein wird, in dem einheitlichen Wohnhause der Menschen, aller Menschen ohne Ausnahmen in jedem Volke und bei allen Völkern die Allheit des Menschen zu verwirklichen. Dann erst wird die Allheit des Raumes ihre homogene Darstellung in der endlichen, in der unendlichen Menschenwelt finden. Dann wird es als eine beleidigende Phrase der Selbstbespiegelung erkannt werden, daß im Gotteshause alle Menschen gleich seien. Die Allheit des Raumes, die uns jetzt noch im Sakralbau überwältigt, wird dann erst uns zu ungestörter Erbauung werden. Und so wird auch die Reinheit des Gefühles alsdann erst im Baugefühle zur Wirklichkeit werden.

So treten der Humor, wie das Erhabene, als Momente des Schönen, in das reine Gefühl, als Selbstgefühl, ein. Die Allheit des Raumes bliebe als theoretische Vorbedingung isoliert, wenn sie nicht sich verbinden könnte mit der moralischen Vorbedingung, welche in der Allheit des Menschen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

enthalten ist. Die Verbindung beider Allheiten aber bringt die neue Reinheit, das Selbstgefühl im Schaffen und Erleben der Baukunst zustande. Und es ist vielleicht nicht grundlos, daß die religiöse Erhebung selbst auf dieses spezifische Gefühl sich beruft, indem sie die Erbauung anstrebt. Es ist eines der tiefsten Worte des Apostels Paulus: „Der Tempel Gottes der seid Ihr". Der Tempelbau kulminiert in dem Aufbau des reinen Gefühls, des reinen Selbstgefühls.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Siebentes Kapitel.

Die Plastik.

1. Die Einheit von Leib und Seele in Musik und Poesie.

Das reine Gefühl fassen wir als die Liebe zur Einheit des Menschen in Leib und Seele. Zu dieser Einheit im Menschen hat jedoch die Baukunst nur eine indirekte Beziehung. Selbst die Musik, wie sehr sie dieser Einheit entströmen mag, bringt sie selbst doch keineswegs als ihren eigentlichen schöpferischen Inhalt zum Ausdruck, sondern, wie der göttliche Schöpfer, tritt der des musikalischen Kunstwerks in gleichsam mathematischer Abstraktion hinter sein Werk zurück. Und auch die Poesie selbst, so sehr sie schon ganz unmittelbar den Menschen zu offenbaren scheint, sein Herz und seinen Geist, seinen Geist in seinem Herzen, sein Herz in seinem Geiste — weiter als in diese Korrelation hinein kann sie nicht in das Menschenwesen eingreifen. Freilich kann sie auch das leibliche Wesen des Menschen beschreiben, und mit aller ihrer Kraft zur Veranschaulichung bringen. Indessen möchte alle diese poetische Darstellung der menschlichen Leiblichkeit doch eigentlich wohl nur Vorzeichnung sein für das seelische Leben und Treiben, Genießen und Leiden des Menschen der dichterischen Schöpfung. Verschämterweise nur würde der Dichter die Gestalt des isolierten Menschen beschreiben; für ihn ist der Mensch immer nur ein soziales Wesen. Auch in der Einsamkeit verliert er seinen Beruf zur menschlichen Gesellschaft nicht.

Und wenn der Dichter sich schon als ein unselbständiger Beschreiber einer Naturwirklichkeit vorkommen müßte, wenn er darstellen wollte, was er doch nur erzählen kann, so ist auch zu bedenken, wie schwächlich die glühendste poetische Beschreibung einer körperlichen Schönheit gegen die Anfor-

derungen zurückbleibt, welche das reine Gefühl zu stellen hat. Hier hilft mehr als sonst irgendwo der Leser und der Hörer, der dem Rhapsoden lauscht, der Eigenmacht des Kunstwerks nach. Hier besonders kommt es der Poesie zu statten, daß sie die allgemeine Sprache der Kunst und des reinen Gefühls ist: die allgemeine, die auch für die Musik und für die Baukunst das Vehikel des Gedankens ist; aber nicht die spezielle für das Gleichgewicht der Einheit des Menschen in seinem Leib und seiner Seele. Die Seele ist bei ihr noch die Vormacht, die den Leib nicht nur sich unterordnet, sondern auch sich anpaßt, ihm mithin seine Ursprünglichkeit und seine Ungebundenheit, die Selbständigkeit seines natürlichen Wachstums hinwegnimmt, oder zum mindesten einschränkt.

So müßte denn für unsere Definition eine Kunst gefordert werden, welche die Einheit des Menschen ganz uranfänglich und unumwunden von seiner leiblichen Erscheinung aus darzustellen anstrebt, vom Leibe zur Seele durchzudringen sucht, nicht von der Seele aus im Leibe sich zu entfalten. Es muß, wenn die Einheit eine wahrhaftige werden soll, der Leib nicht nur als die Ringschule gelten, in der die Seele ihre Wanderjahre durchzumachen habe, so daß die Entwicklung des Leibes doch immer nur vielmehr die der Seele bliebe. Es muß der Definition der Einheit des Menschen eine Kunst dienen, welche, während die Poesie nur von der Seele ausgehen kann, mit aller Unbefangenheit der Menschenliebe bei der Gestalt des Menschen verweilt, von ihr allein aus die Einheit zu erreichen strebt, und ihres Gelingens gewiß ist. Mehr noch als Ganymed ist Narciss das Symbol dieser Selbstgewißheit.

2. Vorzug der Plastik für die Darstellung der Einheit in der Natur des Menschen.

Dieses Moment im Begriffe des reinen Gefühls der Liebe zur Einheit des Menschen vertritt in der Ordnung der Künste die Plastik. Darauf beruht ihre Eigenart und ihre Selbständigkeit. Auch für ihr Verhältnis zur Baukunst sollte man niemals diesen ihren Grund außer Acht lassen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sicherlich erweitern und erhöhen sich ihre Aufgaben, indem sie ein dienendes Glied der Architektur wird. Sicherlich wird ihre Selbstdarstellung mächtiger und strahlender am Giebel der Tempel. Dennoch bleibt es methodisch richtig, daß die Eigenart einer jeden Kunst sich nur in der Abstraktion ihrer Isolierung sicher und zureichend erkennen läßt. Die Verbindung der Künste ist kein methodischer Forschungsbegriff ihrer Sonderaufgaben. Die Verbindung entspricht ja auch dem chaotischen Urstand der Künste, in welchem sie alle, insbesondere die bildenden, vereinigt ihren Werdegang antraten. Wenn man daher erkennen will, was die Plastik an Eigenwerten zu leisten habe für die Aufgabe des reinen Gefühls, so muß man sie, von allen anderen Kunstaufgaben abgesondert, aus dem isolierten Gesichtspunkte der Menschengestalt, als des Problems der Schönheit, betrachten.

Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß aus solcher Liebe und Bewunderung der Menschengestalt heraus die Plastik entstanden ist. Sie hätte sonst auch gar nicht zur Darstellung der Ahnen und der Götter sich auswachsen können, geschweige daß sie zu solchen Aufgaben vom eigenen Ursprung an sich hätte erheben können. Eher hätte der poetische Mensch dem Gedanken fröhnen können, er sei göttlichen Blutes; denn ihm gilt ja das Blut vorzugsweise als die Seele. Wenn dagegen nicht sowohl der Mensch göttlichen Ursprungs sein soll, als vielmehr der Gott ein Werk des Menschen, dann muß er das Werk der Menschenhand werden. Das unterscheidet Prometheus von Homer: daß jener die Götter dichtet, Prometheus aber sie bildet.

So ist denn aus dem Selbstgefühle des Menschen für seine körperliche Natur der Gedanke erwachsen, daß auch die Götter nichts besseres sein könnten, als was die Menschengestalt zur Offenbarung bringt. Die Einheit, welche zwischen Leib und Seele in dem Bilde des Menschen erschaffen wird, kann sich dann auch auf die Einheit zwischen Mensch und Gott erstrecken. Und wie insbesondere der griechische Geist von dem Satze der Identität geleitet wird: „Alles ist göttlich, und menschlich ist Alles", so konnte es keinen Ge-

genstand geben zwischen Himmel und Erde, der nicht in den Bereich der Plastik hätte gezogen werden können und werden müssen. Die Götter werden gebildet, als wären sie Menschen, und die Menschen werden erhöht zum Idealbilde der Götter. Und das Leben ist nicht nur ein Kampf der Menschen und der Völker mit einander, sondern auch die Götter kämpfen mit den Menschen und für die Menschen, wie für die Völker.

Wir wollen jetzt nicht das Repertoir der Plastik aufrollen; vielmehr eine andere Wendung unserer Betrachtung geben. Der Ausgang, den wir vom Körper des Menschen auf seine Einheit mit der Seele hin nehmen, ist nicht etwa nur so zu verstehen, daß wir im naturalistischen Enthusiasmus für den menschlichen Körper schwelgen, und aus ihm heraus die Entstehung der Kunst begreifen wollten. Dieser Gesichtspunkt ergibt ein natürliches Moment für die Entstehung und Entwicklung der Plastik, mithin ein geschichtliches, und immerhin so auch ein psychologisches; aber er bliebe zum mindesten einseitig für die systematische Charakteristik der Ästhetik. Diese darf sich nicht in einem Momente erschöpfen, welches günstigstenfalls der Ethik als Vorbedingung sich anfügte. Wie steht es aber um die Vorbedingung der Erkenntnis bei der Würdigung der Plastik?

3. Vorbedingung der Naturerkenntnis.

Es liegt in der Tat nahe, daß die logische Vorbedingung bei der Beurteilung der Plastik ins Vordertreffen kam, wie dies im Problem der Form zu einem, zwar noch umstrittenen und beargwöhnten, aber dennoch durchschlagenden Ausdruck gekommen ist. Denn wo läge die Analogie mit der Wirklichkeit der Natur näher als in dem plastischen Kunstwerk? Wo wäre daher auch der Zusammenhang mit der Naturerkenntnis unmittelbarer und dringlicher vorliegend als sowohl bei der plastischen Schöpfung, wie bei ihrem Nacherlebnis? Der Architekt schafft Gebilde, die bei aller Ähnlichkeit, doch nicht schlechterdings in der Natur selbst sich vorfinden. Die Plastik dagegen stellt Menschen dar in Menschengestalt, wie sie lebendig in der Natur existieren.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hier ist das Wort von der Nachahmung nicht nur kein Tadel, der die Originalität einschränken sollte, sondern es ist überhaupt an diesem Problem unverfänglich entstanden. Es braucht noch gar nicht der Gedanke daran aufzusteigen, ob die Kunst höhere Ziele habe, als welche die Nachahmung der Natur ihr stecken kann: da muß natürlicherweise der Gedanke entstehen, daß die Natur im lebendigen Menschen das Vorbild sein müsse für die plastische Kunst; daß ihr kein anderer Gegenstand gegeben sein könne als der lebendige Mensch in seiner natürlichen Wirklichkeit. An diesem Ausgang der Plastik verliert die Nachahmung jeden verkleinernden Nebensinn. Die Menschengestalt ist die Vorzeichnung der plastischen Schöpfung, und so kann in dieser Hinsicht kein Zweifel darüber entstehen, daß die Plastik zunächst und in ihrem methodischem Fundamente Nachahmung sein muß. Alle anderen Künste mögen sich gegen diese Schranke auflehnen; die Plastik kann es nicht.

Indessen ist die Nachahmung doch kein richtiger methodischer Ausgang. Enthält sie etwa die Anweisung, wie die Nachahmung ins Werk zu setzen sei? Wenn sie aber diese Anweisung nicht enthält, so ist sie nur ein Wort, welches nicht klarer, nicht gründlicher ist als etwa die Schöpfung oder die Offenbarung. So wenig diese Ausdrücke dem Begriffe der reinen Erzeugung entsprechen, ebensowenig auch der der Nachahmung. Sie muß nach der Methodik der Reinheit bestimmt werden, oder sie bleibt offenbarungsartige Schöpfung.

4. Naturobjekt und Kunstobjekt als Erscheinungen.

Nun schwebt aber über dieser Frage eine Komplikation, über welche zunächst Klarheit geschaffen werden muß. Es muß nämlich zuvörderst eine Unterscheidung gemacht werden zwischen dem Verständnis des plastischen Werkes und des Naturobjekts, dessen Erscheinung die Plastik zur Darstellung bringt. Auch das Naturobjekt ist ja nur Erscheinung; und je mehr man an diese idealistische Auffassung gewöhnt ist, je genauer man sie erkennt und an-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erkennt, desto mehr entsteht die Gefahr, das Kunstwerk schlechterdings mit dem Naturobjekt in Bezug auf seine reine Erzeugung gleichzusetzen: beide seien ja Erscheinungen.

Hier gedenkt man unwillkürlich der Mahnung Platons, der das Bild der Schatten, wie das der Kunst, unterscheidet von dem Bilde der körperlichen Naturerscheinung; der daher auch aus dem Interesse für die Logik des Idealismus den Wert der Kunst herabsetzt; der Logiker in ihm überwindet den Künstler in ihm. Die Erscheinung im Kunstwerk hat einen andern Sinn als die Erscheinung im Naturobjekt.

Um das Naturobjekt, und zwar als Erscheinung, zu verstehen, halten wir uns nicht zuvörderst an die Wahrnehmung, sondern an das reine Denken. Wir gehen mithin nicht aus von der Physiologie, sondern von der Mathematik, und von ihr aus weiter zur Physik. Denn die Erscheinung steht nicht sowohl in Korrelation zu den subjektiven Mitteln des Bewußtseins, als vielmehr zu den objektiven Bedingungen der Erkenntnis.

Beim Kunstwerk dagegen steht von vornherein die Korrelation zum Subjekt in Frage, und zwar keineswegs allein in derselben Weise, in welcher auch alle Erkenntnis die Aufnahme ins Bewußtsein voraussetzt. Es tritt hier vielmehr eine besondere Bedingung für diese Aufnahme ein, durch welche der Begriff der Erscheinung in der Tat in seiner Objektivität verändert wird. Die Erscheinung soll Schein sein; und nur als Schein kann sie eine neue Objektivität, nämlich die ästhetische, erlangen. Es ist daher irreführend, das Kunstwerk unter dem Begriffe der Erscheinung dem Naturobjekte zu koordinieren. Daraus entsteht die Gefahr, entweder das Kunstwerk und seine Erkenntnis schlechthin gleichzusetzen mit dem Naturobjekte und mit dessen Erkenntnis, oder wenigstens das eine Problem dem andern in jeder Hinsicht gleichzusetzen, so daß für das ästhetische Problem gar keine Frage übrig bliebe, wenn das logische Problem der Plastik gelöst wäre.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es kann ja aber für die Plastik das logische Problem gar nicht unabhängig aufgestellt werden; denn die Erscheinung ist ja hier, ihrem Begriffe nach, Schein. Daher kann man in der Tat das Problem der Form hier nicht, wie in der Logik, mit der Mathematik anfangen; sondern man muß durchaus mit der Physiologie beginnen. Dieser Anfang wäre aber nur dann ein richtiger Anfang, wenn man das Problem der Plastik aus dem Gesichtspunkte der Psychologie behandeln wollte; wenn man die Frage stellte: durch welche Kombination welcher Elemente des Bewußtseins läßt sich die plastische Gestaltung beschreiben?

Bei dieser Fragestellung jedoch müßte das Problem der Form hinter dem ungenauen Ausdruck der Gestaltung verschwinden. Die Form ist bedingt durch die Reinheit. Die Kombination dagegen entzieht sich ebenso sehr der Kontrolle der Reinheit, wie die Elemente der Kombination dieser entrückt sind. Sobald mit der Physiologie angefangen wird, anstatt mit der Mathematik, wird der Weg der Reinheit nicht beschritten, wenn selbst die methodischen Motive mit gründlicher Strenge dahinzielen.

5. Hildebrands Problem der Form.

Mit dieser prinzipiellen Einwendung müssen wir an Hildebrands Problem der Form herantreten. Seine Untersuchung ist ein Meisterstück der philosophischen Arbeit. Nicht „ein Bildhauer in München" hat diese Theorie ersonnen und ausgeführt, sondern einem philosophischen Kopfe ist sie zu verdanken. Und ich halte es nicht für übertrieben, wenn ich es auszusprechen habe, daß in dem leidigen Streite, der noch immer die logische Methodik belastet, diese Schrift eine Hodegetik sein könnte, wenn sie richtig verstanden und ergänzt wird. Sie ist eine deutliche Absage gegen den psychologischen Realismus, der immer wissenschaftlich roh bleibt, und daher so schwer logisch zu belehren und zurechtzulenken ist. Hildebrand stellt sich durchaus auf den Standpunkt der Reinheit; er perhorresziert das Gegebene, das er als „vorhanden" kennzeichnet. Er umgeht

die Wahrnehmung, an deren Stelle er zwar nur die Vorstellung einsetzt. Aber er entkräftet dadurch das Vorurteil von der Einfachheit der Wahrnehmung; und er vermeidet es nicht, die Komplikation, welche in der Vorstellung enthalten ist, als das ursprüngliche Problem aufzustellen.

Der tiefe geschichtliche Zusammenhang seines kritischen Vorgehens wird schon durch den Terminus der Form hervorgehoben. Das Problem des plastischen Körpers ist das Problem der Form, wie das Problem des Naturkörpers auch das Problem der Form ist. Und noch tiefer vielleicht enthüllt sich dieser geschichtliche Zusammenhang dadurch, daß der Weg der Form von vornherein einlenkt in das Problem des Raumes. Damit stellt sich die Untersuchung auf den Gesichtspunkt ein, der die neuere Philosophie von Descartes bis Kant beherrscht.

Hier aber wird ein Scheideweg unvermeidlich. So sehr die Leistung Hildebrands für die Logik des Idealismus wertvoll ist, und in dankenswertester Weise verdienstlich, so geht doch sein Interesse auf die logische Begründung der Plastik, und nicht auf die der Naturerkenntnis. Und er läßt sich auch nicht durch Fiedler auf das Glatteis locken, als ob erst die Plastik die richtige Naturerkenntnis zu geben vermöchte. Was er in dieser Beziehung gegenüber der Physiologie sagt, darf nicht gleichgesetzt werden mit einer Verhältnisbestimmung zur Logik. Freilich hat er nur der Ästhetik gegenüber, wie er sie kennt, die Eigenart seiner Untersuchung behauptet; sein Verhältnis zur Logik aber scheint er nicht in Betracht gezogen zu haben: so sehr fühlt er sich selbst als Logiker der Plastik. Ist aber der Logiker der Plastik zugleich auch der Logiker der Naturerkenntnis? Über diese Frage geht er hinweg. Und darin besteht bei aller Trefflichkeit seiner Leistung ihr methodischer Grundmangel. Denn aus diesem logischen Mangel erklärt sich auch noch ein anderer Mangel seiner Ästhetik, auf den wir später einzugehen haben werden.

Jetzt bleiben wir bei der logischen Frage stehen. Der Körper soll auf die Form zurückgeführt werden, und die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Form auf den Raum. Demnach tritt die Untersuchung in den Bereich der Geometrie ein. Dahingegen gewahren wir, daß sie auf die Physiologie zurückgeht, mit den Grundfragen der physiologischen Optik die Auseinandersetzung beginnt. Wie entsteht das räumliche Sehen? So wird das Problem der Form von Anfang an umgebogen in das Problem der Wahrnehmung der Form.

Nun wird zwar eingeschärft, daß die Wahrnehmung vielmehr Vorstellung sei. Aber wenn wir selbst zugestehen könnten, daß alle Mittel und Kautelen der Reinheit bei der Vorstellung zur Anwendung kommen können, so würden wir dennoch den Unterschied nicht übersehen dürfen, welcher in dem Problem der Auffassung der Form besteht von dem der Erzeugung der Form. Mag immerhin für die Auffassung die Reinheit gefordert und gewahrt werden, so ist doch die Auffassung nicht gleichzusetzen mit der Erzeugung.

Hildebrand tadelt an der Ästhetik, daß sie immer nur von dem rezeptiven Gesichtspunkt ausgehe, während er den produktiven aufstelle; aber er bedenkt nicht genügend, daß der produktive Gesichtspunkt bei seiner Frage immer zugleich auch der rezeptive sein muß. Auch der schaffende Künstler selbst muß sein Werk in den Stadien seiner Entstehung sehen; und in diesem Sehen steht er nicht viel anders zu seinem Werke als jeder andere Beschauer. Die Form, die Erzeugung ist eben die Form und die Erzeugung eines Sehaktes. Das ist gewiß in seinem tiefsten Sinne gesprochen, wenngleich ohne die Übertreibung, welche auf die Rechnung Fiedlers geht. Wenn nun aber die Form durchaus die gesehene, die zu sehende Form ist, so liegt darin eben die unaufhebliche Differenz von der Form und Erzeugung der Erkenntnis. Für die Erkenntnis mündet das Problem in das Objekt; für die Plastik dagegen in die Sichtbarkeit des Objekts. Platonisch gesprochen: das Kunstwerk ist nicht nur Erscheinung, sondern schlechterdings Schein. Die Sichtbarkeit der Erscheinung, ihre Sichtbarkeit, als Er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

scheinung, das ist hier die Bedeutung der Form, also auch der Reinheit und der Erzeugung.

So scharf, konsequent und durchsichtig klar diese ganze Gedankenarbeit Hildebrands ist, so werden ihre tiefsten Durchführungen doch von dem Mangel dieser Unterscheidung zwischen der Form der Richtigkeit und der Form der künstlerischen Auffassung, welche auch die Erzeugung bleibt, beeinträchtigt. Man kann dies schon an der Verhältnisbestimmung zwischen dem Ziel der plastischen Anschauung und dem mikroskopischen Sehen erkennen. Dieses bezeichnet er als eine Mischform, insofern es ein Sehen von zwei Standpunkten zugleich sei. Es findet dabei nämlich eine Vermischung von Gesichtseindruck und Bewegungsvorgang statt, mithin keine wahrhafte Einigung, welche erst das Werk des plastischen Sehens sei. Hiernach würde aber der Unterschied des letztern von dem normalen räumlichen Sehen nur ein physiologischer sein: ist er denn nicht aber vielmehr ein ästhetischer?

Auch an der Unterscheidung vom normalen Sehen überhaupt läßt sich dieser Mangel an durchgeführter Einsicht bemerken. Die künstlerische Gestaltung sei „nichts anderes als Weiterbildung" des normalen Auffassungsvermögens. Nichts weiter als Weiterbildung? Also erst recht etwas Weiteres; aber welcher Art ist die Weiterbildung? Dies dürfte doch eine Qualitätsfrage für die Ästhetik sein. Die Weiterentwicklung tritt besonders gegen den Schluß des Buches öfter auf. Aber es bleibt immer bei der Entwicklung, die ausgesprochen, aber nicht dargelegt wird, wenngleich zum Beispiel an der Empfindlichkeit für gewisse Forderungen der Augenfunktionen, oder auch der Vorstellungsarbeit die Weiterbildung vorgezeichnet wird. Immer bleibt sie im normalen Geleise: bestände wirklich aber nur ein Gradunterschied zwischen dem künstlerischen und dem normalen Sehen?

Wenn dies jedoch nun richtig wäre, so würde damit nur um so mehr bestätigt, daß das Problem der plastischen

Form nicht gleichartig sei mit dem logischen Problem der Form; und daß daher der Kampf gegen die Anarchisten, wie Hildebrand treffend die Positivisten und Sensualisten bezeichnet, trotz aller hier angebrachten idealistischen Feinheiten dennoch so nicht prinzipiell, weil nicht methodisch, durchgeführt werden kann. Wenn das künstlerische Sehen der Form die Gestaltung der Form ist, so ist diese nicht die reine Erzeugung. Denn die letztere geht auf die Sache selbst und die Herstellung ihrer Wirklichkeit und Objektivität; die letztere aber nur auf ihre Sichtbarkeit, in der allein sie schon ihre Realität behauptet und begründet. Die Sichtbarkeit ist hier aber eben nicht nur Erscheinung in der Bedeutung der Objektivität, sondern Schein, der doch nicht Illusion bleibt, sondern farbiger Abglanz wird, Lebenswert der Kunst. Diese Differenz läßt sich nicht quantitativ abmessen; sie ergibt eine Welt für sich, eine neue Welt, deren Neuheit auf ihrer Eigenart beruht.

So sehen wir denn, daß wir schon aus dem logischen Gesichtspunkte Einwendungen gegen den Idealismus dieser Formgestaltung zur Erwägung stellen müssen, welche von der Differenz zwischen Logik und Physiologie ausgehen. Es kann nicht nachdrücklich genug anerkannt werden, daß die gesamte Tendenz und Durchführung dieser Untersuchung in der Richtung des Idealismus liegt, und eine gehaltvolle Bestätigung desselben bildet. Dennoch muß der Ausgang einseitig bleiben, weil er die Plastik nicht als ein Spezialproblem der Ästhetik auffaßt; weil er das Problem der Form, als das der plastischen Form, nur logisch erörtert, es dennoch aber eo ipso als das ästhetische Problem der Form, als das Problem der ästhetischen Form überhaupt annimmt.

Auch die Analogien mit der Architektur und der Malerei können daher nicht zulänglich zur Bestimmung kommen. Wir werden darauf noch einzugehen haben. Hier fassen wir nur den Punkt ins Auge, daß, wenn allein aus dem Gesichtspunkte der Logik, der doch in erster Linie der der Form ist, das Problem der Form gestellt wird, die plastische Formerzeugung sekundär bleiben muß, weil

ihre Erzeugung nicht die Erscheinung des Objekts der Natur, sondern die des Kunstwerks, mithin ästhetische, nicht logische Erscheinung ist. Und diese logische Einwendung werden wir aus unserem Gesichtspunkte der systematischen Ästhetik fortzuführen haben. Wir werden dabei sehen, daß die besten und tiefsten Ergebnisse, die auf diesem Wege gewonnen werden, in Halbwahrheiten umschlagen, und daher entweder überhaupt nicht zu klarer Wirkung gelangen können, oder ihre Schärfe und Genauigkeit abstumpfen müssen.

Dies Alles läßt sich aufrechterhalten, ohne daß der Wert der Ergebnisse dieser Untersuchung verkürzt, geschweige verdunkelt würde. Wenn wir in einer Quintessenz diese ganze tiefe Untersuchung zusammenzufassen suchen dürfen, so würden wir uns nicht auf die Unterscheidung von Nahbild und Fernbild beziehen; diese ist eine physiologische Einsicht. Der Wert dieser Klarstellung kann nicht darin bestehen, daß die Plastik auch da das flächenhafte Fernbild herzustellen vermöge, wo ohne sie ein Abtasten des Nahbildes allein die körperhafte Vertiefung zustande bringen könnte. Damit würde die Plastik doch nur eine Art von Naturerforschung sein. Und das kann doch Hildebrand nicht wollen, wenngleich Fiedler davor nicht zurückschreckt, wie auch anderweit v. Tschudi nicht. Diese Entgleisung kann nur eine Durchgangsnote bei Hildebrand sein.

Anders steht es mit diesem Momente bei Emanuel Löwy, der in seiner „Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst“ es geltend macht für die historische Charakteristik. Wenn die Kunstentwicklung in der Richtung vom psychologischen auf das physiologische Netzhautbild nachweisbar wird, so wird diese Unterscheidung zu einem geschichtlichen Leitgedanken für die Kunst, und dadurch auch zu einem künstlerischen. Der Gedanke bleibt hier nicht dabei stehen, daß das Fernbild schlechterdings das Nahbild verschlinge, das kubische Bild durchaus zum Flächenbilde werden müsse. Warum denn? Weil die Einigung erzielt werden soll, welche das Ziel der künstlerischen Gestaltung ist. Diese Einigung ist aber auch, wenn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nicht eine physiologische, so eine logische Tat: worin besteht aber die künstlerische Eigenheit in dieser Einigung? Bei Hildebrand ist diese ganze große Reihe seiner grundlegenden Betrachtungen wertvoller logischer Idealismus, dabei aber entsteht die Gefahr der Nivellierung der Kunst in experimentierende Naturerkenntnis.

Bei Löwy dagegen wird auch mit Nachdruck betont, daß die alte Kunst in der Zeichnung befangen bleiben wolle und gegen die Körperlichkeit sich sträube. Die Körperlichkeit wird auch hier als sekundär bezeichnet. Aber sie wird darum nicht auf das Flächenbild reduziert, sondern vielmehr auf die Mehransichtigkeit, so daß ergänzende Vorstellungsakte zum Sehakte hinzutreten müssen. Es wird die Rücksicht, die Beziehung des Kunstwerks auf den Beschauer geltend gemacht. So treten hier Gesichtspunkte in Kraft, welche zwar der physiologischen Einsicht entnommen sind, und nicht minder auch der logischen Begründung des Kunstschaffens zugute kommen; dennoch aber für das Verständnis der plastischen Technik und für die geschichtliche Kenntnis und Erforschung, insbesondere auch der griechischen Malerei, fruchtbar gemacht werden.

6. Raum und Form.

Liegt nun vielleicht der tiefere Wert der Hildebrandschen Nachweisung in seiner Behandlung des Raumthemas überhaupt? An manchen Stellen seiner durch ihre Gründlichkeit, durch die immer wiederholte Aufnahme der dialektischen Motive so sehr lehrreichen Auseinandersetzungen kann wohl der Gedanke aufsteigen, daß er den Raum im Sinne unserer Allheit auffasse. Aber unmittelbar wird es dabei nicht klar, daß nicht nur eine logische Einsicht dadurch angestrebt werde. Die Unklarheit, die durchgängig für diese Grundfrage hier besteht, wird auch an solchen Punkten nicht überwunden. Gerade hier verdichten sich die Paradoxien der Formulierungen. Das Raumthema sei das eigentliche Problem, die Er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zeugungsursache der Bildkunst; es sei die künstlerische Idee, die sogar auch die Wahl der Stoffe bedingt.

Hiergegen entrüstet sich der künstlerische Enthusiasmus des Kunsthistorikers gerade aus seiner ästhetischen Freudigkeit heraus. Die Paradoxie des Künstlers ist offenbar. Wie könnte es ihm entgehen, daß er doch wahrlich nicht ein Geometer ist. Wie könnte es ihm entgehen, daß der Mensch der Vorzeit, der in der Plastik zu stammeln beginnt, nicht auf die Entwerfung von Raummotiven ausgegangen sein kann, und auch nicht auf Versuche, deren latente Kraft sich bewußt zu machen. Ästhetik ist nicht Logik; freilich auch Logik, aber nicht allein Logik. Diese schlichte Einsicht fehlt in allen diesen Gedankengängen. Und ein Grund für das Fehlen dieser scheinbar einfachen Einsicht liegt in dem unsystematischen Vorurteil: es gäbe keine philosophische Ästhetik. So entsteht die Philosophie des Künstlers, die bei aller logischen Zielstrebigkeit doch der Systematik ermangelt, und daher einseitig und paradox bleiben muß.

Der eigentliche Wert der Hildebrandschen Arbeit läßt sich demnach nur auf dem Wege ermitteln, daß die richtigen Gedanken gleichsam als Inkonsequenzen seiner falschen Fragestellung herausgebracht werden. Falsch ist sein Ausgang, der die Kunst von der Naturerforschung nicht methodisch unterscheidet. Wertvoll dagegen ist bei diesem falschen Ausgange sein Idealismus, den er in der Form zum Problem macht.

Falsch, oder zum mindesten nicht gerade und nicht eindeutig, ist sein Zielpunkt, den er in das Raumthema setzt. Dies würde jedoch Physiologie bleiben, wenn es nicht eben Logik wäre; immerhin nicht Ästhetik. Die soll es nicht geben können? Das ist doch noch die Frage. Und an dieser Frage können wir trotzdem bei Hildebrand lernen.

Sein Idealismus führt ihn an seiner Form zur Unterscheidung zwischen der Daseinsform und der Wirkungsform. Die Unterscheidung ist unverkennbar als Konsequenz seines Idealismus. Die Da-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seinsform wird durch das Dasein als Form vereitelt. Das eigentliche Flächenbild gibt an sich nur das Dasein. Aber das Dasein wäre dann ja gegeben, während die Form immer vielmehr erst zu erzeugen, zu einigen ist. So wird die Daseinsform hintangesetzt gegen die Wirkungsform. Sie erst erfüllt den Begriff der Form.

Von welchem Momente geht nun aber diese Wirkung aus? Hildebrand bewegt sich immerfort in seiner Grundansicht, daß der Raum diese Wirkungskraft habe. Er nennt dies den Funktionswert des Raumes; und er kann glauben, auf diese Weise die Eigentümlichkeit des plastischen Schaffens und ihre Differenz von dem normalen und dem wissenschaftlichen Sehen herauszustellen. Aber weist nicht schon der Begriff der Funktion über den Raum hinaus? Tritt nicht der Raum mit anderen Kategorien in Zusammenhang, wenn er als Raumkraft und als Funktionswert gedacht wird?

Man sieht, der logische Ausgang wird auch hier festgehalten; aber er geht über seine ursprüngliche physiologische Einseitigkeit, die schon Einheitlichkeit der Anschauung ergeben sollte, sehr bestimmt und gewichtig hinaus. Wo die Wirkungsform an die Stelle der Daseinsform tritt, wo der Raumwert zum Funktionswert wird, da müssen die anfänglichen Einseitigkeiten und Paradoxien sich zuversichtlich zur Aufhebung bringen.

Ursprünglich hieß es, der Sehakt bestehe aus einer Verschiedenheit von Vorgängen; denn das Abtasten ist eine Bewegungsvorstellung, nicht ein Sehen. Jetzt aber wird die Bewegungsvorstellung wieder zu Ehren gebracht; denn jetzt wird der Raumwert, als Funktionswert, darein gesetzt, daß er zur Tiefenbewegung die Anregung enthalte. Die einheitliche Anziehungskraft nach der Tiefe besteht nunmehr in der Anordnung der Raumwerte. Jetzt werden die technischen Mittel der Formgestaltung gemäß diesem Funktionswert des Raumes gewürdigt, so die Überschneidung, die Einigung im Lichtgang.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch die Farbe erlangt ihre Formbedeutung. Jetzt wird die Paradoxie unschädlich gemacht, daß der Gesamtraum Flächeneinheit werden müsse; denn dieser Gesamtraum ist in der Tat schwerlich anders denn als Allheit, mithin in der ganzen Fülle, der Gesamtheit der Funktionswerte zu denken. Es kann jetzt nur noch die Frage entstehen, wie sich sonach die Plastik von der Architektur unterscheide, die doch auch die Darstellung aller Funktionswerte des Raumes zu ihrer Aufgabe hat.

Zu dieser Unterscheidung bedarf es mithin auch der Unterscheidung an den Funktionswerten selbst. Aber wir werden auch hier die Konsequenz der Paradoxie erwarten. Nicht nur die Vorstellung des materiellen Stoffes und die der Struktur, sondern auch die Vorstellung „eines Motivs, einer Handlung oder eines Vorgangs", sie alle sind „für die bildende Kunst Vorstellungen zweiter Ordnung". Aber diese minderwertigen Vorstellungen sind ja doch Funktionswerte der Erscheinungen: bedeutet denn nun etwa wirklich ihre sekundäre Natur, daß sie nur Funktionen der Raumwerte seien, so daß die Raumfunktion allein die ursprüngliche Variable sei, von deren Veränderung alle anderen Werte der Erscheinung abhingen?

Hildebrand scheint vor dieser Konsequenz nicht zurückzuschrecken. Wir würden ihn dennoch hier nicht beim Worte nehmen; wir würden die Ausführung seiner idealistischen Grundtendenz in dieser Konsequenz der Funktionswerte des Raumes hervorheben, wenn es sich nur um Stoff und Struktur und nicht auch um die gegenständlichen und geistigen Motive bei diesen Funktionswerten, bei diesen Vorstellungen zweiter Ordnung handelte. Daher müssen wir bei aller Konnivenz der Sympathie dem grundlegenden Versuche doch das Konzept verrücken, und ihn auf die systematische Methodik einlenken.

Wir wissen ja, wie der Fehler, der auch hier begangen wird, sich grundsätzlich vermeiden läßt, ohne daß der Vorteil, aus dessen Rücksicht er hervorgegangen ist, verloren geht. Die künstlerische Tätigkeit ist in klarer Weise von der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wissenschaftlichen unterschieden: weil sie die letztere zu ihrer Vorbedingung hat. Sie enthält die wissenschaftliche Tätigkeit in sich; sie erhebt sich von deren Grunde aus: sie kann nicht in Einheit mit ihr verfallen. Gemäß dieser wissenschaftlichen Vorbedingung aller Kunst hat die bildende Kunst insbesondere die Mathematik zu ihrer Voraussetzung.

Der Spott großer Künstler der Renaissance gegen die Proportionenlehre ist nur von dem Gipfel höchster Erfüllung derselben aus begreiflich. Wenn man daher das Problem der Form, aus dem Gesichtspunkte der Wirkungsform gefaßt, lediglich als wissenschaftliche Vorbedingung verstehen darf; wenn überall, anstatt daß gesagt wird: die plastische Form, als die künstlerische, sei die Wirkungsform dieser Funktionswerte, gesagt würde: die plastische Form, als die künstlerische, habe zur Voraussetzung und Vorbedingung die Wirkungsform dieser Funktionswerte, so ist der Lehrgehalt der Hildebrandschen Arbeit logisch, und mithin als logische Vorbedingung der Ästhetik, von tiefem Werte. Für kunstgeschichtliche Fragen freilich dürfte noch immer vieles ungelöst bleiben.

Ein schwerer Schaden liegt jedoch in dieser ganzen Reduktion der künstlerischen Inhalte auf die Raumwerte. Daß die Strukturinhalte zu Funktionswerten des Raumes gemacht werden, das könnte sich allenfalls noch physikalisch deuten lassen. Aber unverbesserlich scheint die These zu werden vor dem Problem der geistigen Inhalte und Motive der plastischen Form. Hier kann nur die strenge Durchführung, die klare Einsetzung der Vorbedingung Rettung bringen. Freilich kommt es am letzten Ende auf die Einigung im optischen Bilde an; aber wenn gerade diese Einigung als das eigentliche Problem gelten soll, so erfordert sie eine gewisse Gleichartigkeit der zu einigenden Elemente. Die Handlung aber, die von einem Menschen dargestellt wird, ist vielleicht schon nicht gleichartig mit dem Naturvorgang, wenngleich er mythologisch beseelt werden kann. Es kann jedoch nicht in Ordnung sein, wenn „Geste“

Ausdruck, Empfindung usw." als „Naturinhalt der Daseinsform" und als „Funktionsmimik" bezeichnet werden. Diese Funktionsmimik ist, als Funktion, nicht Daseinsform, sondern Wirkungsform; nicht daher Naturinhalt überhaupt, sondern Seeleninhalt, Seelenausdruck, Seelenwert; man möchte daher auch sagen dürfen: Seelenfunktion.

Und dieser Funktionswert ist ungleichartig dem der Struktur; er kann daher nicht diesem, als Funktionswert des Raumes, koordiniert werden. Hier wird die Paradoxie von der Urvariablen des Raumes unverbesserlich. Hiergegen hilft nur die Korrektur der gesamten Disposition des Problems. Das ästhetische Problem darf nicht schlechthin reduziert werden auf das Problem der Form. Denn erstlich ist die Form zwar eine Vorbedingung der Schönheit; aber die körperliche Form, als Funktion der Raumform, ist nur eine, wenngleich die erste Vorbedingung. Zu ihr tritt eine zweite hinzu, von gleicher Selbständigkeit, wie die erste.

Das Fehlen dieser zweiten Vorbedingung rächt sich doppelt — und es entsteht somit ein zweiter Fehler — wenn nun auch das zweite Moment dem ersten gleichgesetzt, ihm untergeordnet wird. An diesem Punkte wird die Paradoxie zu einem schreienden Fehler. Und daher wird der Widerwillen und die Entrüstung verständlich, welche auch von klassizistischer Seite sich gegen diese Theorie erheben. Was nützt aller logische Idealismus für die Kunstbegründung, wenn dem geistigen Inhalt der Boden, ja das Fundament entzogen wird? Die Rechtfertigung der Kunst darf nicht bei der logischen Rechenschaft für das künstlerische Schaffen stehen bleiben. Wo die Logik das letzte Wort hat, da kann es sich um nichts anderes als um die wissenschaftliche Erkenntnis, um die Erkenntnis der Wissenschaft handeln. Die Kunst müßte schlechterdings Wissenschaft sein, wenn ihr Problem der Form lediglich das logische wäre. Zum ästhetischen Problem gehört auch die ethische Vorbedingung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So stellt es sich wieder heraus, daß es sich bei allen diesen Fragen um gar nichts anderes handelt als um den Begriff der systematischen Ästhetik. „Ästhetik der Gelehrten" sagt Hildebrand gegen den Schluß seines Buches. Der Ausdruck ist bezeichnend. Er scheut sich unwillkürlich vor dem Ausdruck: Ästhetik der Philosophen. Er meint sicherlich, daß er selbst vielmehr diese herbeibringe. Das ist aber der Grundirrtum. Ästhetik ist nicht Logik und nicht Ethik, geschweige Psychologie, noch auch Kunstgeschichte, die die eigentliche Ästhetik der Gelehrten sein möchte; Ästhetik ist schlecht und recht Ästhetik der Philosophie, und das will sagen, des Systems der Philosophie, der Philosophie, als System.

Im System der Philosophie aber kann ein ethischer Wert nicht der Funktionswert eines logischen Wertes sein. Daher können die sittlichen Werte nicht als „Funktionsmimik" den „Raumwerten der Geste und der Empfindung" zugeordnet werden. Der Ausdruck der Empfindung ist nicht nur eine Funktion des Raumwertes, sondern die Erscheinungsform eines sittlichen Wertes, der sui generis ist, und unvergleichbar mit allen Raumwerten — wenngleich die plastische Darstellung diese Unvergleichbarkeit in ein Gleichnis verwandelt. Das Gleichnis bedeutet alsdann aber nicht diese Gleichheit. Die sittlichen Werte, welche in die plastischen Formen eingehen, müssen in ihrer Eigenart gewahrt werden, wenn die rechte Kunst, wenn das richtige Kunstverständnis erreicht werden soll.

Daher wird es die Kunstgeschichte immer als ihre unverlierbare Aufgabe betrachten, die geistigen Inhalte mit den plastischen Formen zu vergleichen, sie als Vorbedingungen nicht zurückzustellen, geschweige fallen zu lassen für die inhaltsvolle plastische Form.

7. Der Monotheismus gegen die Plastik

Vielleicht kann man an keinem Punkte in der Geschichte der Kultur so deutlich sehen, wie die Wege der einseitigen, selbständigen Religion von der mit der Wissenschaft.

verbundenen Kunst sich abscheiden, wie bei der Abwehr der Plastik durch das Wort des israelitischen Monotheismus: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgend eine Gestalt. Die Konsequenz kann nicht genug bewundert werden, welche dieser Grundgedanke der weltgeschichtlichen Religion durchgeführt hat. Der Poesie, der Musik im Innersten zugetan, mithin den Grundmächten der Kunst erschlossen, erkühnt sich der monotheistische Gedanke zu diesem Widerspruch gegen eine Urtätigkeit des Menschengeistes, zu dieser Entsagung auf die Mitarbeit an diesem universellen Gebiete der Weltkultur.

Es ist ungeschichtlich, darüber zu grübeln, ob die Konsequenz nicht doch vielleicht überspannt war. Dahingegen haben wir zu erwägen, welchen Fortgang, welchen Hochflug die Kunst und das reine Gefühl genommen haben, indem sie dieser einseitigen Besorgnis sich entschlugen. Und da das reine Gefühl den Wegweiser dieser Betrachtung bildet, so werden wir auch die Erwägung nicht auszuschließen haben: ob denn durchaus der monotheistische Gedanke unter der Plastik gelitten habe. Das reine Gefühl hat ja auch die reine Sittlichkeit zu einer seiner Vorbedingungen. Diese aber kann schon nicht im Widerspruch stehen mit dem reinen Gottesgedanken. Und da das reine Gefühl selbständige Reinheit erlangen muß, auch auf dem Grunde der reinen Sittlichkeit, so kann die Plastik, wenn anders sie der Reinheit mächtig wird, nicht nur dadurch ihre Rechtfertigung finden, daß sie, obwohl der Schein gegen sie spricht, dem Polytheismus Abbruch tut, sondern sie muß zugleich die Selbständigkeit der Kunst und des reinen Gefühls allen Mächten der Natur und der Sittlichkeit gegenüber zu einer höhern Stufe und Sicherheit bringen.

Es stellt sich daher vielleicht ein unerwarteter Einklang her zwischen dem Bildverbot des Monotheismus und der reinen Kunst. Es fehlt wahrlich bei den Propheten nicht an deutlichen Spuren ihres Interesses an den Reizen der Plastik, sogar auch nicht an Spuren ihrer Kenntnis von deren Tendenz und ihrem Ideal. Aber sie sind durchdrungen von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der einseitigen Überzeugung, daß nur ihr Gedanke von der Einheit und Einzigkeit ihres Gottes den Kult der Götter zu stürzen vermag, und daß nur durch die Vernichtung der Götterbilder der mit diesem Kult zusammenhängenden Unsittlichkeit gesteuert werden kann; wie ferner auch, daß nur durch die Bekämpfung der polytheistischen Art von Sittlichkeit die wahrhaft göttliche Sittlichkeit unter den Menschen begründet werden kann.

Die Propheten konnten nicht auf den Gedanken kommen, daß es ihrem Enthusiasmus, ihrer Politik und nicht einmal ihrer poetischen Rhetorik allein nicht würde gelingen können, den Kult der Götter und die Sittlichkeit des Aberglaubens zu zerstören. Sie hätten Philosophen sein müssen, wenn der Gedanke ihnen hätte aufsteigen können, daß die von ihnen verworfene Kunst selbst vielmehr die Aufgabe übernehmen könnte, und ihrem Begriffe nach es müßte, an ihrem Teile über den Fetisch den Menschengeist zu erheben. Denn nur dem Grade nach sind die Götterbilder aller Art, aller Perioden und aller Rassen des Menschengeschlechts als Fetischbilder zu unterscheiden. Wo der Mensch vor ihnen niederfällt und sie anbetet, da verkörpert sich in den Bildwerken die Macht und der Geist einer Gottheit.

Wäre es die Aufgabe der Plastik, solche Fetischgötter zu bilden, so wäre sie nicht reine Kunst, nicht aus dem reinen Gefühle entsprungen, und nicht reines Gefühl ins Leben rufend. Die reine Plastik muß daher die methodische Aufgabe empfangen, über den Götterkult den Menschengeist zu erheben, und von dem Polytheismus ihn zu befreien — nicht weil die Kunst, als eine Kulturkraft des Geistes, an der Förderung der Kultur Anteil haben muß, geschweige denn, daß sie mit der Moral zu wetteifern hätte, die ja nur ihre Vorbedingung sein darf. Der Kunst muß diese Aufgabe zufallen, weil sie zu dem Rüstzeug ihrer eigenen Reinheit gehört: wenn anders allerdings die Propheten darin Recht behalten, daß reine Sittlichkeit nicht im Einklang mit dem Götzendienst gedeihen kann. Die Griechen freilich können hier nicht als Ausnahme geltend gemacht werden; denn sie schufen die philosophische Ethik, und diese selbst kehrte

sich von dem nationalen Götterglauben ab, und strebte auf den Monotheismus hin.

8. Die griechische Plastik in ihrem Verhältnis zur Religion und Philosophie.

Die griechische Kunst geht in einer gleichartigen Entwicklung mit allen Richtungen des griechischen Geistes, daher auch mit der Philosophie; es kann daher nicht auffallen, daß wir ihr dieselben Wege zuweisen, die auch innerhalb der Philosophie unverkennbar sind. Wenn die Rosse und die Rinder Hände hätten, wie die Menschen, so würden auch sie die Götter bilden, wie sie selbst sind. So hatte Xenophanes auch weiter geschlossen: „Ein Gott ist unter den Göttern und Menschen der größte". Das ist aber das griechische Erbteil an diesem Anflug von pantheistischem Monotheismus: unter den Göttern und unter den Menschen der größte. So weit und nicht weiter reicht hier der Gedanke der Einheit, daß nicht zwar die Art der Götter und der Menschen der Eine Gott übertrifft, sondern nur ihre Größe, welche durch die, wenngleich von der der Menschen verschiedene, Gestalt vornehmlich zur Darstellung kommt. Daher verwerfen die Propheten das Bildnis eines Gottes, weil die Art des göttlichen Seins von der Art des menschlichen unvergleichbar unterschieden werden soll.

Und wenn erst die Vergleichung mit dem Sein der Menschen geschwunden ist, so kann auch die Mehrheit bei den Göttern fallen. Die Größe, die Zahl bietet sich nur im Bilde der Menschen dar; für die Gottheit ist sie eine Metapher von der Menschenwelt. Tritt die Kluft zwischen dieser und dem Gedanken der Gottheit ein, so muß die Einheit Gottes die Metapher der Mehrheit verdrängen. Die Einheit ist aber nicht eine Zahl, wie die Mehrheit: sie ist vielmehr ein Grundbegriff des reinen Denkens, welcher die Erzeugnisse desselben als solche ausprägt. Die Einheit ist der Legitimationsbegriff der Idee. Die Platonische Idee ist die Eine Idee, die Einheit der Idee.

Auch der Platonismus gipfelt in einem Monismus der Idee, und steuert mithin auf seinem eigensten Wege auch auf das

letzte Ziel des Monotheismus hin. Die Analogie ist gewiß nicht bedeutungslos, welche Platon, der Urhellene und der hohe Künstler, in seinem ästhetischen Pessimismus mit der Konsequenz des Prophetismus darstellt. Seine idealistische Skepsis hat weder seiner eigenen Künstlernatur, noch der seines Volkes und der seiner Zeit Schaden gebracht. Die griechische Plastik hätte nicht ihren idealen Wert, wenn nicht ihre innerste Entwicklung diesen Weg der Befreiung vom nationalen Götterwesen ginge; wenn sie nicht im Einklang einherschritte mit der Philosophie des griechischen Geistes.

Homer und Hesiod haben die Theogonie den Hellenen geschaffen, den Göttern die Zubenennungen gegeben und ihre Formen in Bildern errichtet. Das ist die bekannte Ansicht Herodots. Die Griechen sind jedoch in ihren Ideen von den Göttern auf dem Standpunkte Homers nicht stehen geblieben. Ihre ganze Philosophie spräche dagegen, auch wenn Platon nicht den unerbittlichen Einspruch gegen Vater Homer in seiner Republik erhoben hätte. Ist die Philosophie allein zu dieser Mündigkeit gegen den nationalen Gottesdienst gelangt? Es widerspräche dem innerlichen Zusammenhange der griechischen Kulturkräfte, wenn man eine solche formalistische Selbständigkeit der Philosophie beimessen wollte. Wir wissen von der Poesie her, wie sehr die Tragödie die sittlichen Probleme zur Behandlung genommen, und darin die Ethik beeinflußt hat. Wie könnte es Wunder nehmen, wenn auch die Plastik, wenigstens in bezug auf die Vorstellungen von den Göttern, an dieser ethischen Bewegung ihren Anteil hat.

Auch braucht ja hier nicht lediglich die ursprüngliche Einwirkung der Plastik zuerteilt zu werden, sondern es kann auch Wechselwirkung angenommen werden. Denn die Plastik hat ihre Höhepunkte nicht, wie das Drama, vor den Höhepunkten der Philosophie, sondern ihre klassische Entwicklung geht darüber hinaus; sie erstreckt sich in gewisser Hinsicht bis an das Ende der griechischen Philosophie.

Wenn wir nun von dem Gedanken ausgehen dürfen, daß Homer, als der eigentliche Schöpfer und Organisator des griechischen Götterwesens, selber schon die Souveränität des

Künstlers bei dieser seiner Schöpfung verrät, wie denn nicht unbemerkt bleiben konnte, daß seine Naivität durch Kritik und Humor unterbrochen wird, so gewinnen wir dadurch zugleich den richtigen Gesichtspunkt für die Bedeutung der Plastik.

Es kann ja nicht in Abrede gestellt werden, daß die Plastik Stoffe und Motive von der Poesie entlehnt. Deswegen aber braucht nicht innerliche, methodische Abhängigkeit von der Poesie für die Plastik durchgängig bestimmend zu sein. Wie sie vielmehr in der ersten Vorbedingung der Naturerkenntnis sich auf eigene Füsse stellen muß, so wird sie dies auch in der sittlichen Vorbedingung anzustreben haben. Und wie die ihr eigene Reinheit des Gefühls der ersten Vorbedingung gegenüber Originalität hat, so nicht minder auch gegenüber der zweiten. Und diese Originalität ist niemals bloß Resultante, sondern sie wirkt immer schon in jede der beiden Vorbedingungen hinein. Darauf beruht das Wunder, daß das reine Gefühl niemals bloße Erweiterung der Naturerkenntnis ist, noch auch nur Vertiefung der sittlichen Einsicht, oder selbst Erweiterung des sittlichen Horizontes. Alles dies wirkt als instrumentales Moment mit, aber es verwandelt sich schon in der Vorbereitung, wie es im Resultat ein neues Gebild der Reinheit wird.

Homer ist für Phidias also nichts als Vorbedingung, und zwar nicht nur dem Stoffe nach. So ergibt sich aus unserer Methodik die notwendige Folgerung, daß die Götter unter den Händen der Plastik ein anderes Wesen annehmen müssen, als welches ihnen im Geiste der Poesie einwohnt. So erkennen wir die Notwendigkeit, daß der Bildhauer nicht bei der Auffassung stehenbleiben konnte, welche ihm durch Homer überliefert war. Und da er der Methode der Reinheit schon in den Vorbedingungen unterworfen war, so mußte die sittliche Vorbedingung unter seinen Händen eine höhere Entwicklung anstreben. In einem Rückschritt hätte schon die Reinheit der Vorbedingung sich nicht vollziehen können, und sodann erst recht nicht die des erzeugenden Gefühls.

So kommen wir denn schon aus unserer Methodik heraus zu dem Gesichtspunkte für eine der geschichtlichen Ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wicklung der griechischen Kultur entsprechende Würdigung der griechischen Plastik. Sie muß eine höhere Entwicklung der griechischen Religion darstellen, als welche die homerische Poesie enthält. Ihre Götterideale müssen reiner, reifer, universeller sein als die homerischen. Diese höhere Reinheit der Plastik in ihren Göttergestalten beruht auf dem gesamten geistigen Fortschritt der Zeiten. Der größere Umfang der geistigen Einsichten und Interessen greift von den sittlichen Gedanken zurück auch auf die Naturbegriffe. An der Ausbildung der religiösen Ideen sind ja immer beide Richtungsweisen der Kultur in gleichzeitiger Mitwirkung. Der Pantheismus liegt der ursprünglichen Mythologie im Blute. Und im Menschen, in der Natur des Menschen hat dieser pantheistische Untergrund seinen lebendigen Schwerpunkt.

Schon für die Religion ist das Doppelverhältnis von Gott und Mensch die durchwirkende Einheit. Und auch in ihr schon geht die Beziehung von der einen wie von der andern Seite auf die Natur, auf den Kosmos hin, als die andere Einheit, die höhere zwischen Gott und Mensch. Da es sich nun aber in der Plastik um die Einheit in der Natur des Menschen, um die Einheit handelt, die in seinem Verhältnis von Leib und Seele bestehe, so muß die Plastik die Beziehung zur Natur über die Natur des Menschen hinaus auf die des gesamten Kosmos erweitern. Freilich tritt sie hier wiederum in Konkurrenz mit der Poesie und mit der Mythenbildung überhaupt. Aber die Reinheit fordert überall und fördert selbständige Eigenart.

9. Die Grenzen der Künste.

Die Frage von den Grenzen der Künste beschränkt sich demnach keineswegs auf die Ausdrucksfähigkeit, welche der Machtbereich und das Vorzugsgebiet der einen Kunst vor der andern habe, sondern sie muß zurückgeleitet werden auf die allerersten Anfänge der Motive, ja der Vorbereitung derselben, in denen schon die Künste sich unterscheiden, und sich daher ihre tiefer liegenden Grenzsteine abzustecken suchen. Man wird darauf zu sehen haben, ob das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ideal dieses oder jenes Gottes reiner, vollendeter in sich von der Plastik dargestellt werde als von der Poesie. Und dieselbe Frage wird sich daher auch auf das Ideal des Menschen erstrecken, sofern die Korrelation zwischen Gott und Mensch für die Plastik besteht, wie für die Poesie. Indessen braucht darum nicht angenommen zu werden, daß die Gliederung dieser Korrelation dieselbe sein müße in der Plastik, wie in der Poesie.

Auch die Korrelation zur allgemeinen Natur kommt in Frage. Sie bildet ebenso sehr für den Menschen, wie für den Gott einen ebenso unmittelbaren Beziehungspunkt für die Plastik, wie für die Poesie. Auch hier wieder können Unterschiede in der Gliederung dieser Korrelation sich geltend machen, welche die Grenzen der beiden Künste bestimmen.

Wir sehen mithin, daß das Stoffgebiet der Plastik sich über das gesamte Gebiet der Mythologie erstreckt, daß sie darüber hinaus aber auch die inzwischen reif gewordene Kultur hereinzieht. Vielleicht bleibt sogar die bereits gewonnene Naturerkenntnis nicht ohne Einwirkung, jedenfalls auch nicht die reifer gewordene Kenntnis vom Menschen in seiner Politik: wie könnte es da auffällig sein, daß die Plastik das Götterideal über die Poesie hinaus zu entwickeln angestrebt haben müsse. Eine andere Frage wäre es ja immer noch, ob sie diese höhere Stufe erreicht hat; daß sie jedoch diese Aufgabe sich gesetzt hat, diese Forderung ergibt sich aus der selbständigen Reinheit der Plastik gegenüber der Poesie, welche ihre Vorbedingung ist.

10. Das Verhältnis der Plastik zur Einheit der menschlichen Natur.

Bedenken wir auch, daß alle Stoffgebiete des Mythos und der Poesie hier in dem Bilde eines Gottes zusammenstossen. Die gesamte Natur, der Himmel und die Erde, die Berge und die Flüsse, die Tiere und die Bäume, alle Lebewesen und alle Naturkörper treten in diese Korrelation zwischen Gott und Natur ein. Und unter diesen allen tritt nun der Mensch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hervor, und fordert eine eigene Korrelation zwischen sich und Gott heraus.

Wie aber kein Gegenstand der Natur so mächtig, oder so winzig ist, um nicht als ein Gott darstellbar zu werden, so wird nun auch der Mensch zur Erscheinung eines Gottes; vielmehr wird der Gott so auch zur Erscheinung eines Menschen. Und es muß die Einheit des Menschen sein, welche hier zum Problem wird; die Einheit, die außerhalb der Kunst nur vermutet werden kann zwischen seiner leiblichen Natur und seinem seelischen Wesen. Diese Einheit allein ist hier der ganze Inhalt und Gegenstand.

Sein seelisches Wesen selbst ist nicht einfach, sondern sehr mannigfaltig und zwiespältig in seiner außerkünstlerischen Selbstdarstellung . Die Plastik muß Einheitlichkeit in alle diese Mannigfaltigkeit bringen. Aber nicht nur in seiner Einheit, sondern auch in der Mannigfaltigkeit seiner Seelenkräfte, wenn anders sie der Einheit zugänglich werden, besteht die Korrelation zwischen Gott und Mensch; in allen seinen seelischen Zügen und Motiven muß er an die Gottheit heranzureichen streben. So fordert es das Ideal der Plastik. Denn nur als Mensch kann der Gott zur Erscheinung kommen; nur in der Einheit der Natur des Menschen. Wenn nun die Götter besser sein sollen als der Mensch, aber nur in der Gestalt des Menschen sich offenbaren können, so muß die Plastik ebenso von den sittlichen Motiven und Einteilungsgründen des Polytheismus Gebrauch machen, wie von der Mannigfaltigkeit der kosmischen und so auch der natürlichen im Menschen.

11. Verhältnis der Plastik zur Architektur.

Den Fortschritt, den die Plastik vollzieht, indem sie sich von der mythischen Religion unabhängig macht, kann man vielleicht noch besser im Verhältnis der Plastik zur Architektur bestimmen. Hier liegen die Vorbilder in der außergriechischen Kunst, in welcher Plastik und Kultur noch gemeinsam aufwachsen. Die Architektur aber schafft eine andere Natur

im Grabgebirge, im Felsengrab. Der Gott wird hier nicht klar geschieden vom Heros, vom König, der sich sein Grabmal baut. Er verewigt sich in dieser seiner neuen Natur. Seine Gestalt muß daher überlebensgroß werden, kolossal, wie der Felsenberg. Die Plastik ist hier noch bloßes Zubehör zum Bauwerk. Und so ist auch das plastische Bild des Gottes hier noch ungeschieden, wie von dem Bauwerk, so auch von der Natur. Man kann hier sagen: cujus regio, ejus natura.

Der Grieche gibt die Überlebensgröße auf, daher auch das Verwachsensein mit der übermächtigen Natur. Die Natur muß lernen, die menschlichen Laute zu sprechen, die menschlichen Regungen zu atmen. Demgemäß muß die Starrheit der kolossalen Steinfiguren der Bewegung weichen, in welcher das menschliche Leben sich abspielt.

Bewegungen sind auch die Ausdrucksbewegungen des menschlichen Seelenlebens. So tritt der Affekt an die Stelle der steilen, öden Ruhe, die vielmehr beinah Tod ist in jenen Grabgestalten der Götterkönige.

Nicht unmittelbar überkommt die griechische Plastik ihre Vorbilder aus Ägypten und Assyrien, sondern der eigene nationale Mythos, der freilich auch wieder im letzten Dunkel mit jenen fremden Quellen zusammenhängt, und der auf ihm beruhende nationale Götterkult bildet die Vorlage, von der die Plastik sich abhebt. Aber die Abhebung vom Kultbilde bringt erst die Selbständigkeit des Kunstwerks herbei.

12. Die doppelte Idealisierung.

Nun beginnt das Doppelspiel der Idealisierung: das Ineinanderübergehen der Idealisierung Gottes und der Idealisierung des Menschen. Man sage nicht, das sei ja eben das Doppelspiel, dem auch die religiösen Gedanken von Gott verfallen müßen. Dieser Einwand beruht auf der Verwechselung von Religion und Kunst, auf der hergebrachten Auffassung der Religion, welche von der Kunst durchkreuzt ist. Es gehört zu den Vorteilen der

systematischen Ästhetik, diese verhängnisvolle Indifferenz zu durchbrechen, und die innere Abhängigkeit jener religiösen Vorstellung über Gott von den Einflüssen der Kunst evident zu machen. Darin besteht die Kulturkraft der griechischen Plastik, daß sie den Polytheismus mit sittlichen Motiven durchsetzt hat; und nicht allein mit sittlichen Motiven, sondern mit dem ganzen Spektrum der Affekte, deren Konflikte die Harmonie des menschlichen Wesens bilden sollen. Das ist die Ironie der griechischen Kunst, welche in der Plastik zur Vollendung kommt: daß sie den Menschen zum Gotte machen will, darüber aber Gott zum Menschen werden läßt. Das Letztere soll ihr Trumpf sein. Das ist es für den Polytheisten, der immer bestenfalls ein Pantheist sein muß. Es ist aber ein Schimpf, ein Frevel für den wahrhaften Monotheismus, der in dem Grundgedanken seinen Halt hat: Wem wollt ihr Gott vergleichen? Wem wollt ihr mich vergleichen, daß ich gleich wäre?

Freilich kann auch der reine Monotheismus dennoch nicht alle Vergleichung mit dem Menschen, mit Geist und Seele des Menschen von seiner Gottesidee fernhalten. Rührend ist daher die Naivität des Psalmwortes: Was ist der Mensch, daß Du sein gedenkest? Und Du ließest ihn nur wenig ermangeln von einem Gotte. Aber auch diese Entgleisung erfolgt auf dem Wege der Naturbetrachtung, daß der Mensch Herrschaft erlange über die Werke der Natur. Im Sittlichen bleibt die Kluft unüberbrückbar.

Die griechische Kunst hingegen durchzieht die Götterbilder mit Gedanken der Sittenwelt. Sie darf das nicht nur, sie muß es tun; denn nur dadurch kann sie Herr werden über die Religion; und nur wenn sie unabhängig von ihr werden kann, kann sie selbständig und rein werden. Diese Reinheit aber kann nur klargestellt werden als die eigene ästhetische Erzeugungsweise der Kunst, nicht etwa als eine Wirkung reinerer Zeitvorstellungen von den Göttern auf die Kunst. Freilich stehen die Künstler in ihrer Zeit, und sind sicherlich von der Philosophie beeinflußt. Der Zeus des Phidias ist im Zeitalter des Anaxagoras entstanden, mithin weit entfernt von der Naivität des homerischen

Olymps. Aber dieser Kulturzusammenhang, der unvermeidlich und geboten ist, macht das Kunstwerk keineswegs zu einem Konterfei des theoretischen Gedankens; vielmehr gehört der letztere zu den unerlässlichen Vorbedingungen des reinen Erzeugens.

Die Eigenart der Plastik ist es, welche diese Ironie über den ganzen Götterhimmel mit seiner Götterunterwelt aufdämmern läßt. Prometheus ist der Ahnherr dieser Bildnerzunft. Lukian läßt ihn sagen: er habe beschlossen, Wesen zu bilden, die den Göttern gleichen. Es ist der offenbare Sinn der griechischen Plastik, die Grenze zwischen Gott und Mensch, die Scheidewand zwischen beiden Grenzbegriffen aufzuheben. Man kann nicht darüber hinwegkommen, die beiden Begriffe grenzen aneinander: so sollen sie denn auch in einander überfließen. Diese Flutwelle von Gott, vielmehr von den Göttern auf den Menschen, oder richtiger rückwärts, von allem Menschlichen auf das Götterwesen, sie soll gestaut werden, um mit gesteigerter Kraft der Strahlenbrechung die beiderseitigen Ufer zu durchleuchten. Das ist nicht etwa Atheismus, sondern eben Prometheismus. Das ist auch nicht schlechthin Moralismus — das wäre Prophetismus. Das Neue besteht in dem Spiel des reinen Gefühls, das die Götter darstellt, als wären sie Menschen. Nein, es gab ja vordem solche Menschen nicht. Also das die Menschen darstellt, als wären sie Götter. Nein, denn es gab ja vordem solche Götter noch nicht, in solcher Hoheit, solcher erhabenen Güte, solcher Anmut bei solcher Unnahbarkeit, solcher Kraft, die nicht mehr rohe Gewalt ist, sondern wie die Spielkraft einer Bewegung, die ebenso Ruhe zu sein scheint; so vollendet zweckhaft ist sie in sich selbst geschlossen. Solche Größe und solche Kraft, solche Würde und solche Anmut hat weder ein Mensch vorher besessen, noch auch ein Gott. Auch kein Dichter hat jemals in solcher Vollendung und Einheit scheinbar kontrastierender Momente einen Gott besungen. Die ambrosianischen Locken und allenfalls auch den Ernst der Stirnfurchen kann Phidias der Ilias abgelesen haben; aber was wollen diese einzelnen Züge, so markant sie sein mögen, gegen die Einheit

und Harmonie besagen, welche das Altertum von jenem neuen Zeusbilde zu rühmen wußte.

Die Selbständigkeit und Originalität der griechischen Kunst könnte nicht zur sichern Bestimmung kommen, wenn nicht die Idealisierung, die reine Erzeugung bei ihr jene Wechselwirkung zwischen Mensch und Gott bedeuten müßte. Weder wird der Gott zum Menschen, noch wird der Mensch zu einem Gotte, sondern durch die Läuterung des Begriffs vom Menschen erhöht sich die Idealisierung eines Gottes; und hinwiederum durch die Idealisierung des Gottes, welche der Kunst in ihrem neuen Götterbilde gelingt, kommt auch die Idealisierung des Menschen auf eine höhere Stufe. Beide Idealisierungen wirken ineinander ein, und greifen ineinander über; aber weder ist eine von beiden das Ziel und der eigentliche Gegenstand, noch auch sind es beide, sondern das reine Gefühl allein ist es. Wenn wir diese allgemeine Einschränkung festhalten, so können wir ohne Schädigung der ästhetischen Reinheit die beiderseitigen Prozesse verfolgen, in denen die Plastik das Götterbild und das Menschenbild zu höherer Gestaltung bringt.

13. Der göttliche Mann und das göttliche Weib.

Es spricht gar nicht gegen den Polytheismus, daß die griechische Plastik das Zeusbild zum mindesten nicht zu einer solchen Mannigfaltigkeit der Vollendung bringt, wie ihr dies bei den einzelnen Götteridealen gelungen ist. Man möchte meinen, es sei vielleicht ein Glück, daß uns der olympische Zeus des Phidias nicht erhalten ist; denn er hätte uns vielleicht nicht so einheitlich bezwungen, wie der Götterzyklus, mit dem er das Parthenon besetzt hat. Zeus ist eigentlich doch nur eine Ausnahme, eine menschliche Inkonsequenz im Polytheismus, in dem eigentlich die Götter einander gleichwertig sein sollten, und nicht nach bürgerlicher Menschenart, einer der Herrscher sei. Er müßte eben in seinem Bilde die Göttlichkeit aller anderen Götter vereinigen; solche Vereinigung aber dürfte keine Aufgabe eines plastischen Bildwerks sein. Daher

muß das Interesse an Zeus zurücktreten, insofern er der Göttervater sein soll.

Dagegen aber wird es verständlich, daß einzelne Züge aus seiner enzyklopädischen Einheit heraustreten, und wieder eigene Götter werden, auch wenn sie vorher nicht einmal Götter, sondern schlichte Menschen mit einem bürgerlichen Berufe gewesen waren. Furtwängler hat in seinen „Meisterwerken" darauf hingewiesen, daß Eubulos älter sei, als der Zeus Eubulos in Eleusis, und daß Asklepios sich an Zeus anschließt. In der Tat ist der Asklepios in Neapel des Zeus gar nicht unwürdig. Es gehört zum Wesen des Polytheismus, und daher auch zum innern Handwerk der Plastik, daß für sie nur der einzelne Gott eigentliche Bedeutung haben kann, nicht die abstrakte Einheit eines Götterkönigs.

Und nun tritt dieser Mannigfaltigkeit der Götter gleichmäßig zur Seite die der Menschen. Vorab aber gilt es, alle diese Mannigfaltigkeit von dem Dualbegriff des Menschen, von den beiden Geschlechtern ausgehen zu lassen. Der Mensch ist nicht Mensch, sondern Mann oder Weib, und nur als Mann oder Weib kann er die Abstraktion des Menschen, kann er den Idealbegriff des Menschen vollziehen.

Es kann nicht schroffer die Konsequenz gezogen werden aus dem Begriffe der Wechselwirkung der Idealisierung von Mensch und Gott, welche die Plastik zu vollführen hat, nachdem sie solchermassen im Mythos, in der Religion vorgebildet war: als daß nun auch die männlichen und die weiblichen Götter in begrifflicher Sonderung, in bildlicher Scheidung vorgeführt werden.

Die Wurzeln dieser Scheidung liegen weithin jenseit des menschlichen Gebietes; sie entstammen daher nicht der Korrelation von Mensch und Gott, sondern der von Gott und Natur; und sie sind daher auch verzweigt mit der Korrelation von Mensch und Natur. Die Fruchtbarkeit der Erde fordert eine eigene Göttermutter: die Demeter ist die Gemeter, die Erdmutter. Aber wie vielfach noch mit astralen und tellurischen Motiven die Geschlechtsteilung der Götter zusammenhängen mag, so erlangen doch die menschlichen

und in ihnen erst eigentlich die sittlichen Motive die Vorherrschaft. Wie die Sittenart der Menschen differenziert wird durch den Geschlechtsunterschied, so gewinnt auch das Götterideal erst eine wahrhaft lebensvolle Mannigfaltigkeit durch den Kontrapost der Geschlechter.

Nicht als Donnerer wird uns Zeus so lebendig, wie als Ehegatte. Und wiederum bewährt sich der historische Zufall, der uns von seiner Ehewürde kaum ein plastisches Denkmal aufbewahrt hat, in seiner ästhetischen Rationalität.

Diese Lücke füllt angemessenerweise die Hera aus. Und dies dürfte doch wohl der beste Sinn der besten Herabilder sein, daß sie die ganze Würde und Hoheit des Weibes, der Königin des himmlischen Hauses, der Ehegenossin des Götterkönigs, und der Hüterin daher auch des Eheglücks zu beseligender Darstellung bringt. Diesem Weibe haftet kein Mangel und keine Schwäche an; es fehlt ihr auch nichts von der Hoheit des Mannes; sie stellt das Ideal des Menschen ebenso vollendet dar, wie das höchste Zeusbild dies nur vermöchte. Sie hat auch kein anderes Attribut als das Zepter, das Symbol der Herrschaft, welche der Mann mit ihr teilen muß. Sie hat auch keine andere sittliche oder leibliche Obliegenheit zu verwalten; alle besonderen Reize und Mächte, alle besonderen Kräfte des Geistes und der Seele liegen jenseit ihrer Einheit und Machtvollkommenheit. Sie ist das Weib schlechthin.

Daher wirkt vielleicht auch der Kopf der Juno Ludovisi allein, ohne alle Gestalt, mit so geheimnisvoller Gewalt. Man fragt nicht nach der Schönheit bei ihr, denn diese bildet eine besondere Provinz im weiblichen Götterwesen; sie aber ist nichts Besonderes, sondern nur das Götterweib in seiner Einheitlichkeit. Der Weg geht aufwärts von der Aphrodite zur Hera, nicht umgekehrt. Und es ist um so charakteristischer, daß die auf den Namen der Hera gedeutete Statue des Vatikan ebenso von Furtwängler auf Alkamenes, den Schüler des Phidias, zurückgeführt wird, wie die der Aphrodite, mit der sie das ungegürtete Gewand, das die Körperformen durchscheinen läßt, gemeinsam hat. Es mußten erst die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spezialitäten des weiblichen Göttertypus zur Erscheinung gebracht sein, bevor ihrer aller Einheit in dem Bilde der Hera zur Offenbarung kommen konnte.

Aber auch die Annahme, welche Heinrich Brunn macht und auf die Hera Farnese stützt, daß der Urheber des Hera-Typus Polyklet sei, läßt sich aus unserem Gesichtspunkte verstehen: der Schöpfer des Kanon der die Norm des Mannes in der Jugendkraft darstellt, kann zugleich auch der des weiblichen Idealtypus sein.

Zeus steht auch für diesen Gesichtspunkt an plastischer Bedeutsamkeit zurück. An dem Manne erfüllt sich der Anspruch der Idealität stumpfer und einseitiger, wenn man von der Schönheit absieht, die ohnehin wieder auf die Jugend hinweist. Der Mann ist der Herrscher; sein Wesen liegt in seiner absoluten Macht beschlossen. Was hier noch hinzukommen mag, ergibt schon einen Grenzfall, und daher einen Konflikt mit einer andern Macht, die seiner Absolutheit widerspricht. Dennoch fordert der Polytheismus, fordert die Plastik diese Entfaltung des einen Machtzentrums in die anderen Götter, die seine Brüder oder seine Kinder sind.

14. Die Korrelation zwischen Mensch und Tier.

Ein Götterreich eigener Art vertritt Poseidon, dessen Konflikte mit Zeus den Gegenstand der Ilias bilden. Für die Plastik aber ist er wichtig wegen seines eigenen Reiches, in welchem eine besondere Korrelation zum Menschen entsteht: die Korrelation zwischen Mensch und Tier. Auch sie ist enthalten in der Korrelation von Gott und Mensch. Denn sind die Tiere nicht auch Menschen und nicht auch Götter? Wenn man auf der Erde dies bezweifeln könnte: die Meerwunder besiegen diesen Zweifel.

Brunn hat hervorgehoben, daß die Geschöpfe des Meeres nur aus der geistigen Stimmung für die Unermeßlichkeit des Meeres hervorgehen konnten; denn menschliche Wesen hausen nicht im Wasser. Und er hat

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

daher die Plastik der Meergottheiten geistvoll als den Ersatz für die in der antiken Malerei fehlende Stimmungslandschaft gedeutet. Er stellte so auch den Kopf einer Meergottheit neben den Zeus von Otricoli.

Ganze Zyklen von Halbgöttern männlichen und weiblichen Geschlechts schaaren sich diesem Typus an. Die Meerwesen sind die Träger der Melancholie, des Quietismus in der Leidenschaft. Daher strahlen von hier aus die mannigfaltigsten Nuancen und Gegensätze der Leidenschaft. Über allen schwebt der Triton, der in seinem enthusiastischen Blick, dem der geöffnete Mund nachzustreben scheint, nicht nur den Himmel mit dem Meere, sondern von seiner Tiefe auch mit der Erde den Himmel zu vermitteln scheint. Er verbindet daher auch schon in seinem halbwachen Träumerblick das wache Bewußtsein mit dem Schlaf und mit dem Tod; wie denn der Hypnos ihm auch verwandt ist, der dann wieder zu den Eroten, den Horen und den Grazien hinüberleitet, die, wie die Tritonen, mit den Nereiden verbunden sind.

Und endlich geht von hier aus der Weg zurück zu einer der ältesten Schöpfungen der griechischen Plastik, zur Medusa, die mit ihrem geschlossenen Auge ebenso Grauen erregt und einen Schrecken, dem doch ein geheimnisvoller Reiz der Anziehung einwohnt; ein Schrecken, wie ihn auch das Auge der Hera erregen soll, die daher kuhäugig ist, weil dieses Auge eine gewaltige, schreckhafte Kraft hat.

So wirft das Meer aus seiner dunklen Tiefe alle dämonischen Furchtgestalten hervor. Und die Plastik erfaßt es unter den weiten Umfang ihrer Aufgaben, diese Weite zu bewältigen, und durch ihre Darstellung zu bemeistern. Es gehört zu der vielverschlungenen Natur des Menschen und mithin zu ihrer Einheit, auch diese dämonischen Irradiationen zu gestaltungsreicher Abwandlung zu bringen. Denn die Natur des Menschen grenzt an die Tierwelt an, und ihre Abgründe liegen eben so sehr in der Meerestiefe, mit ihren Ungetümen, wie andererseits das Spiel der Wellen ein Symbol ist für das Spielwerk des menschlichen Lebens.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

15. Das Grenzbild Apollons und des Dionysos.

Die griechische Götterwelt hat es nicht gescheut, eine Gestalt auszubilden, welche an der Grenze von Poesie und Prosa schwebt. Und diese Gefahr ist von besonderer Schwierigkeit für die Plastik, wenn sie aus Poesie und Mythos diese Gestalt übernimmt; zumal wenn diese im Mittelpunkte der hellenischen Religiosität und ihrer Entwicklung steht. Unter allen Göttern dürfte Apollon diese Bedeutung zuzusprechen sein. Nun aber steht er in einer doppelten Entwicklung; einmal wird er, der ursprüngliche Ferntreffer, und der mit seinen Sonnenpfeilen Seuchen und Tod verbreitet, andererseits auch der Spender des innerlichsten Segens, den seine Begleiterinnen, seine Trabanten, die Musen, über das Menschengeschlecht ergießen.

Das Orakel, das der delphische Gott verkündet, bildet wohl die Vermittlung. Der Gott, von dem die tiefste Weisheit ausgeht, ist auch der Musaget, ist auch der Urquell des theoretischen Geistes überhaupt. Es ist nicht nur Politik, welche in Delphi ihren Sitz hat, sondern dieser wird bei Platon auch zum „Nabel der Erde", zum Ursitze der menschlichen Sittlichkeit. Die religiöse Reform, welche damals die hellenische Welt erschütterte, knüpfte an die Läuterung des Apollonkultus an. Orpheus ist selbst nur eine Einzelgestalt, die von dem einheitlichen Apollontypus sich abgesplittert hat, etwa wie der Asklepios von Zeus. Und die orphische Theologie ist es, welche die Läuterung des Apollonkultus auf sich genommen hat.

Diese Verbindung gleichsam zwischen Dichtung und Wahrheit ist aber nur die eine Richtung in der Apollinischen Entwicklung. Nach einer ganz entgegengesetzten Seite jedoch wächst das Verhältnis zwischen Apoll und Dionysos aus. Die zweideutigsten Wege des Menschenwesens liegen auf dieser Grenze; denn die geheimnisvollsten Wurzeln der Mystik sind hier verborgen. Ist es zuerst bei Apollon die Verbindung gleichsam von Seele und Geist im Menschen, von Poesie und Theorie, der zufolge

allein der Gott zum Orakelgott werden mußte, so bricht nun die Doppelnatur des Menschen über ihn herein in der Erkenntnis, daß er unentrinnbar mit der Sinnlichkeit verwachsen ist; daß er, wie Platon sagt, ein noch verschlungeneres Tier als Typhon sei.

Indem neben dem gereinigten Apollonkultus der thrakische Dionysoskult in Attika einfällt, werden nunmehr andere Schreckgestalten wachgerufen, die des Rausches und des Sinnentaumels, des Wahnsinns und der Verzückung, für die es keinen Unterschied mehr zwischen rein und unrein gibt. Daß die griechische Plastik nicht der Zweideutigkeit des Euripides verfallen, dem Korybantenzug des Bakchischen Thiasos nicht erlegen ist, das ist der Verbindung zu verdanken, welche für das Schaffen des Künstlers zwischen Dionysos und Apollon bestand. Dieser Verbindung entsprang die Idealisierung des Dionysos, und der Erste der diese vollzog, war Praxiteles.

Die Idealisierung des Dionysos aber hatte die des Apollon selbst zu ihrer Voraussetzung. Welch ein Abstand zwischen dem Apoll von Tenea in München und dem Apoll des Phidias im Thermenmuseum. Nicht die archaische Gebundenheit, in der nur schlechthin die Gestalt eines Mannes zur Darstellung kommt, macht den Unterschied, sondern die seelische Freiheit in der Gestalt. Die Schönheit des ganzen Körpers, der Rückseite nicht minder als der Vorderseite, sie ist nur eine freilich bedeutsame Nebenwirkung. Aber der vollendeten Durchführung des Gliederbaues, der sanften Neigung des jugendlichen Hauptes entspricht ein seelischer Ausdruck; die Einheit der Natur des Menschen ist jetzt für den Gott gefunden. Das ist die selbstvergessene Hoheit, welche das reine Selbstgefühl zur Erzeugung bringt. Dieser Apollo könnte uns vielleicht den Zeus des Phidias ersetzen.

Er übertrifft daher aus dem Gesichtspunkte der Einheit den Apollon des Praxiteles, der auf einen besondern Moment gespannt und beschränkt wird. Er ist nicht der allgemeine Ferntreffer, sondern der spezielle Eidechsen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

töter. Praxiteles würde sich vielleicht nicht auf eine solche geistige Momentanspannung eingelassen haben, die mehr der Richtung von Myron und Polyklet entspricht, wenn hier nicht der Humor seines Satyrideals in Mitwirkung für ihn käme. Damit ist aber gesagt, daß sein Apollo mit dem Zubehör des Dionysos verwandt wird.

Auch der Musaget des Skopas erreicht nicht die Höhe des Phidiasischen Apollo. Alle feierliche Begeisterung behält hier doch etwas Berufsmäßiges. Die Kithara ist kein universelles Attribut; und auch der Zug der Musen kann nur verstärken, was als Verstärkung zugleich eine Schwächung des eigenen Wesens des Gottes ist. Nur der Apoll von Belvedere kann allenfalls dem des Phidias nicht etwa gleichgestellt, immerhin aber doch beigesellt werden. Nicht in der Schönheit schlechthin liegt der Grund hierfür, sondern in der ursprünglichen Universalität des Ferntreffers, der ebenso der Fernseher ist, für dessen umfassenden Blick daher aber auch partielle Richtungen des Weltregiments verschwinden. Daher hat dieser männliche Ausdruck bei aller Weichheit doch immer Straffheit und Schärfe, keinen Anflug an das Weibliche, dem Skopas nicht entgeht.

16. Aphrodite und ihr Gefolge.

Praxiteles hatte einen andern Zielpunkt als Phidias. Für ihn besteht nicht allein die Richtung auf die gleichzeitige Idealisierung des Dionysos, die ihn zu seiner vielleicht doch allerinnerlichsten Schöpfung, nämlich der Idealisierung des Satyr geführt hat: zugleich besteht für ihn eine Verbindungslinie zwischen Apollon und Aphrodite. Über den kapitolinischen Satyr haben wir schon beim Humor gehandelt; von ihm selbst für den Humor Belehrung geschöpft. Aber der Satyr steht nicht allein als Trabant des Dionysos, sondern seine Parallelfigur ist der Eros, der wiederum auch als Hypnos auf den Poseidonkreis zurückgeht. Diesem aber gehört ursprünglich auch Aphrodite an, die dem Meere ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

steigt, aus den Untiefen des Meeres für den Menschen geboren wird. Und hinwiederum entsprechen dem Satyrideal die Sondergestalten, welche aus dem Eros sich entfalten, und die in der Sehnsucht (ἵμερος) ihre Einheit finden.

Praxiteles hat zuerst die Aphrodite nackt dargestellt; hat er sie dadurch entweiht? Feilich als ein Kultbild im archaischen Sinne hat er sie nicht geschaffen. Wenn sie aber dennoch für den Kyprischen Kult bestellt wurde, so bedeutet dies nicht, daß er an den Geschmack des Kultus sich angeschmiegt hätte, sondern es bestätigt sich so unsere Grundansicht, daß die reine Kunst auch der Religion gegenüber nur in voller Souveränität verfahren kann. Gelingt ihr dies in ästhetischer Reinheit, so muß der festeste Kultus ins Schwanken kommen, und der ästhetischen Assimilation sich anbequemen.

Praxiteles und Phidias dürfen uns als die beiden Angelpunkte der griechischen Plastik gelten; denn in ihren Schöpfungen prävalieren je eines der beiden Momente des Schönen: in Phidias das Moment des Erhabenen, in Praxiteles das des Humors. Nichts kann lehrreicher sein als diese Verbindung der beiden größten Schöpfungen des Praxiteles: die der Knidia und die des Satyrs. Sie gehören zusammen, um das Moment des Humors zu seinem vollen Inhalt, und auch zu seiner Deutlichkeit zu bringen. Stände der Satyr allein, so könnte die oberflächliche Meinung sich behaupten, daß der Humor eigentlich doch nur eine niedere Kraft der menschlichen Seele auspräge, eine Nuance, welche ihn doch nur mit der Faunnatur verbindet. Es würde aber nicht einleuchtend, daß der Humor ihn zu den lichtesten Höhen all seines Strebens zu erheben vermöchte. Es würde die Demonstration nicht eindringlich, daß der Satyr nicht zufällig in ähnlicher Haltung dasteht, wie der Apollon Sauroktonos: er weist vom Dionysos ab auf Apollon hin; er ist nicht minder auch seines Geistes und Blutes.

Nun hat Praxiteles zugleich aber auch das Ideal der Aphrodite erschaffen. Sie ist nicht Hera, und auch

Athena nicht: ist sie aber etwa Venus vulgivaga? Und warum ist sie es nicht? Ist nicht die Liebe Geschlechtsliebe? Oder wäre sie für Praxiteles etwa die Liebe der göttlichen Komödie?

Daß sie dies nicht werden kann, daß sie dieser Gefahr entrinnt, und dennoch alle unkeusche Empfindung abwehrt, nur reine Anbetung der Menschenliebe entzündet, nur divin amore des ästhetischen Gefühls erweckt, das ist die Wirkung des Humors, der auch in diesem heiligsten Bildwerke der Kunst lebt; der auch in dem kleinen Nebenzuge sich köstlich ausspricht, daß die Göttin das Gewand zur Seite legt. Sie hat das unnachahmliche Lächeln des Humors; vielleicht noch ausgesprochener die von Milo in Paris als die Vatikanische.

Das Lächeln ist eine Urkraft des Mythos, die im Satyr, wie in der Aphrodite ihre Idealisierung empfängt. Es ist nicht mehr das Lachen der Medusa in den Metopen von Selinunt, das die Schadenfreude des dämonischen Entsetzens und Verderbens ausdrückt. Und es ist auch nicht etwa die Verstohlenheit einer üppigen Sinnlichkeit, welche in einem sonst seelenlosen Gesichte kichert, sondern es ist die selbstvergessene Freundlichkeit, die den Gipfel der Erhabenheit bilden würde, wenn nicht auch diese in göttlicher Selbsterniedrigung abgetan werden sollte.

Es ist das Schicksal der Natürlichkeit, der Sinnlichkeit des Menschenwesens diesen Zweifel an seiner eigentlichen, seiner höhern Bestimmung zu erregen. Ist er nur ein Leibeswesen, und als solches nur ein höheres Tier, mit dem er den Geschlechtstrieb gemein hat? Oder soll er sich seines Leibes schämen und seines Geschlechtstriebes?

Wenn die hohe Kunst das souveräne Mittel gegen diese Verirrung des Menschengefühls ist, so ist sie dies durch die Göttergabe des Humors. Und wenn nicht nur die Venus von Medici, sondern selbst die kapitolinische und die Knidia im allgemeinen Urteil der von Melos nachstehen sollten, so möchte es die schwächere Evidenz des Humors sein, die geringere Leuchtkraft des Lächelns, welche

jenen Nachbildungen den allerhöchsten Grad der Selbstvergessenheit versagt.

Die Aphrodite des Praxiteles sprechen wir als Bestätigung unseres Grundgedankens an, daß nicht die Schönheit der Gestalt, auch die des Weibes nicht, die Quintessenz des reinen Gefühls bildet; daß sie nicht identisch ist mit der Schönheit des reinen Gefühls. In ihr waltet nur dasjenige Moment des Schönen, welches der Humor bildet, vor. Nicht die Erhabenheit prävaliert, wie im Apollon des Phidias; sie fehlt wahrlich nicht, aber sie wird, wie verschämt, in den Schatten gestellt von der Liebe des Humors. Der Humor macht die Schönheit der Aphrodite zur Göttin der Liebe, und durch sie zur idealisierten Schönheit.

Mit dem Momente des Humors werden uns auch alle die bekannten Typen des Dionysoskreises ebenso verständlich, wie sie uns bereits als die Urweltschöpfer des Dramas zur Erkenntnis gekommen sind. Vielleicht bildet der Apollo Giustiniani nach Brunns Belehrung den Übergang. In ihm ist der dichterische Wahnsinn ausgeprägt, feiner, edler, aber in derselben Prägnanz, wie im Triton, der als ein Dämon des Meeres mit der Aphrodite gleichsam zum Eros wird.

17. Athena die Göttin des Geistes.

Aphrodite hat eine gewaltige Nebenbuhlerin an der Athena. Auch sie ist nicht universell, wie die Hera; sie ist die Schutzgöttin der Stadt des Geistes: sie ist die Göttin des Phidias. Wir haben jetzt den Kopf der Athena Lemnia in Bologna, und wir haben in ihm das vollendete Antlitz des Geistes, der die Werke Athens verwaltet. Fast möchte man denken dürfen, daß gegen diese Souveränität, gegen diese Autarkie des Geistes die Athena Parthenos zurücksteht, wie die Statuette sie erkennen läßt. In ihr waltet noch das archaische Lächeln; aber dessen bedarf es nicht mehr im Kopf der Lemnia; denn in ihm galt es, den ganzen Tiefsinn, den der Geist fordert, zum vorwiegenden

Ausdruck zu bringen: die Tiefe des Geistes hat die Schönheit in sich verschlungen. Und nun mag sie auch als Vorkämpferin Athens mit ihrer Aegis figurieren; sie bleibt doch die Göttin der Weisheit; diese ist die Burg Athens. Weisheit und Schönheit hat Athen in der Liebe verbunden.

Welch ein Abstand wiederum zwischen der Artemis auf den Metopen von Selinunt, die in Kaltsinn dabei steht, während sie den Aktäon von seinen Hunden zerreißen läßt. Welch ein Abstand auch zwischen Apollon, der den Marsyas schinden läßt, und dieser Idealität des Geistes und der Vormacht des Geistes. Artemis bestraft wenigstens noch einen Frevel der Keuschheit; ihre Nacktheit erscheint noch nur im Bade; Apollo aber rächt sich an einem Mitbewerber um seine Virtuosität in der Flötenkunst. Athena dagegen ist wie eine neue Hera geworden, eine Universalgottheit des Geistes. Das ist der große Triumph des Phidias, daß er zu den Füßen dieser Göttin die ganze geistige Macht Athens, den Olymp und die Heroenwelt niederlegen kann.

18. Die Giebel des Parthenon.

Die Giebel des Parthenon sind daher nicht nur der Gipfel seiner Kunst, nicht nur der Gipfel der griechischen Plastik überhaupt, sondern zugleich auch die symbolische Einheit des griechischen Geistes, seiner Kämpfe und seiner Siege, seiner ehrwürdigen Vorzeit mit ihren mystischen Zaubern, wie sogar auch seiner aktualen Wirklichkeit. Auf diesen Giebelfeldern, ihren Friesen und Metopen sind alle symbolischen Zeugen der hellenischen Eigenart versammelt. Mag er immerhin sie nicht alle selbst aus dem Stein herausgehauen haben, so sind sie doch in ihrem Zusammenhange seinem Geiste entsprungen. Und dieser Zusammenhang ist in seiner Vollendung eine neue Form der Plastik.

Die Einzelfigur hört auf, der einzige, der vornehmliche Gegenstand der Plastik zu sein. Mag darüber

selbst die allseitige Rundfigur preisgegeben werden, und dadurch sogar auch die volle Selbstständigkeit der Plastik selbst, die zu einem dienenden Gliede der Architektur zu werden droht. Phidias hat diese Skepsis nicht angefochten. Athena muß nicht minder alle Kreise des Geistes um sich beschreiben, wie Zeus die Götter um sich schaart. Gegen Athena tritt jetzt selbst Hera zurück. Die Weisheit ist nicht mehr ein Teil der Gottheit, sondern nicht minder als die Kraft und die Größe die Gottheit selbst.

Es ist nicht unbedeutsam, daß über die Figuren besonders vom Ostgiebel des Parthenon die Deutungen so mannigfaltig und so schwankend sind; um den Einen Punkt aber scheinen sich alle zu bewegen, nämlich: daß die Figuren dem Kreise der Nachtgottheiten angehören, von der Persephone bis hinauf zur Aphrodite. Es ist eben das unermeßliche Feld der autochthonen Symbolik, das hier abgeschritten wird. Und so mag Furtwänglers Deutung auf die Moiren wohl ins Schwarze treffen. Daher ist auch gerade bei diesen mächtigsten Gestalten, die den Beschauer im British Museum zur Entzückung hinreißen, das Liegen der weitgestreckten Figuren, und gar das Übereinanderliegen der Zwei so überwältigend, und so charakteristisch. Der aufrechte Stand bezeichnet die Einzelfigur; hier aber kommt es auf einen Zusammenschluß an; die Vereinigung aller dieser Gottheiten ist hier das plastische Problem. Und wenn es selbst nicht Gottheiten der Nacht wären, so müßte die aufrechte Stellung hier der Liegestellung weichen, weil dadurch das neue Problem schon an dem einzelnen Körper selbst veranschaulicht wird, an der Ausbreitung seines weiten Gliederbaues, wie denn auch die einzelnen Figuren, als solche, diesem Gesichtspunkte entsprechen.

Die Bildwerke an den Giebeln zu Olympia haben ebenfalls große Gruppen zum Gegenstande, teils mythischen Inhalts, aber mit dem Wettkampf um die Liebe, wie bei der Wettfahrt um die Hippodameia, und in Phigalia den Kampf der

Kentauren und Lapithen beim Hochzeitsmahl des Peirithoos. Dort ist Zeus, hier Apollon in der Mitte. In den Kentauren erkennen wir wiederum die Halbtiere und Halbmenschen, die das Wesen des Menschen, die Würde seiner Liebeslust in mystische Zweideutigkeit bringen.

18. Der Amazonen-Kampf.

Ein anderes Thema weist schon über den engern Mythos hinaus, nämlich nicht nur der Festzug der Panathenäen, der politische Aktualität hat, sondern auch der Kampf der Athener mit den Amazonen. Hier handelt es sich nicht nur um eine Periode der politischen Vorzeit, die der Gynaikokratie, welche das griechische Drama und die Aristophanische Komödie bewegt, sondern ein Urthema der Plastik tritt hier wieder auf, das der Hera, der Kraft im Weibe, der Ebenbürtigkeit des Weibes mit dem Manne, der Einheit in der Natur des Menschen auch ob der Differenz des Geschlechts.

Daß die Idealität des Weibes der schlichte Sinn des Amazonentypus sei, darüber ist sicherlich dem andächtigen Beschauer immer eine zwingende Mahnung aufgestiegen: E. Löwy hat in einem schönen Aufsatze, der eine Stilkritik der verschiedenen Amazonentypen enthält, diesen Gedanken klargestellt. Ist doch der Ephebe im Wettkampfe eine der Ursprungsgestalten der Plastik; wie sollte da das Weib in seiner Jugendkraft in der plastischen Ringschule fehlen? Der Dualis von Mensch und Gott fordert diese Ergänzung zu Hera und Athena auf Seiten des Menschen.

Hier zeigt sich nun aber beinahe mehr noch als überall sonst die innerlichste Einheit der beiden Formprinzipien, der beiden Arten der Vorbedingungen des reinen Gefühls. Das Weib kann als Mensch nicht nur die Kraft zu bedeuten haben: die Liebe ist die Grundkraft der Menschennatur des Weibes. Und daher ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schon in der archaischen Kunst der letzte Sinn des Amazonentypus zur Darstellung gekommen in jenem Relief, auf welchem Penthesileia, von Achill getroffen, im ergreifendsten Liebesblick vor ihm in die Knie sinkt.

Das ist der Sinn der Amazone mit der Wunde in der griechischen Plastik. Diese Wunde ist nicht nur das Attribut ihrer Niederlage, sondern zugleich das ihrer Natur, ihrer Einheit, die nicht durch den wilden Kampf vollzogen wird, sondern am letzten Ende immer nur durch ihre eigenste Macht und Kraft, durch die Liebe, die ihre Obermacht ist. Ich glaube in London auch auf Metopen beobachtet zu haben, daß auch der Krieger, von der Liebe ergriffen, mit der Mordwaffe einhält, und daß eine Scene entsteht, wie sie aus der Jungfrau von Orleans bekannt ist. So bleibt auch bei der Amazone ihre Unterwerfung zugleich ihr Sieg,

19. Die Niobegruppe.

Von den Amazonen führt uns ein gerader Weg zu der großen Gruppe der Niobiden. Sie durften im plastischen Zyklus nicht fehlen, sind sie doch auf Seiten des Weibes die Analogie zum Prometheus. Das spezifische Leiden der weiblichen Mutter gegen den Neid der Götter. Und der prometheische Sieg auch des weiblichen Menschen in diesem grössten aller Leiden; daher auch der höchste Grad der Kraft in diesen schwersten Leiden.

Gegen dieses urmenschliche Leiden tritt auch die Laokoongruppe in den Schatten. Bei den Niobiden ist nichts Genrehaftes, keine Spur von einer Reklame des Schmerzes. Stummheit, Versteinerung nach dem Wortlaute des Mythos, ist die einzige Antwort, welche die menschliche Würde gegen das unbegreifliche Walten der Götter übrig läßt. So führt hier ein gewisses Ende der Plastik auf den Tod hin, mit dem die Plastik in den Sarkophagen immer sich zu befassen hatte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

20. Der Tod und die reifende Kultur.

Helbig lehrt, daß auf den Grabreliefs der attischen Blütezeit mythische Szenen nicht nachweisbar seien. Dies könnte auffallen; denn der Hermes bildet ja einen Höhepunkt im Schaffen des Praxiteles; und der Hermes ist ja nicht allein schlechthin der Götterbote, sondern der Mittler zwischen der Ober- und der Unterwelt, er ist der Seelengeleiter (*ψυχοπομπὸς*) zum Hades. Warum verzichtet die plastische Blütezeit auf die mythischen Motive der Blütezeit?

Man kennt die natürlichen Motive der ehelichen, der Familienliebe, welche so ergreifend die Grabreliefs darstellen. Der Tod erscheint in ihnen wie überwunden, das bürgerliche Leben der Gesittung wird fortgeführt. Das Jenseits der reifen Griechenzeit war in der Tat nur die zur Kunst idealisierte Wirklichkeit. Man entsagte den düsteren Bildern des Schattenlebens, sofern man sich nicht zu den orphischen Gedanken, welche Platon mit seiner Ethik ausstattet, in der Kunst erheben mochte. Die Kunst ist die Ausbreitung des Lebens, seine Behauptung, seine Verwirklichung, seine Verklärung über den Tod hinaus. Auch der Götterbote, der zum Hades geleitet, kann hier verabschiedet werden. Hier reicht der Mann der Gattin zuversichtlich die Hand, und die treue Dienerin steht zur Seite, und die Kinder sind um den Schoß der Eltern versammelt; so ist alle Seligkeit des Jenseits ersetzt und erfüllt.

Schon seit Phidias tritt Eirene auf, die Schutzgöttin des Friedens, die auch die Pflegerin des Plutos ist, also der wirtschaftlichen Kultur. Die Rationalisierung der Götter hat begonnen, daher auch ihre Auflösung in das Familienleben. Artemis spaltet sich in die Iphigenia, in deren Gestalt die Zwiespältigkeit des trojanischen Mythos zur Auflösung kommt.

So obsiegt der Friede auch über das Fortleben im Tode, wenn es mehr sein soll als Fortführung des irdischen Daseins.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Einheit der Natur des Menschen wird auch in dieser Steigerung der letzte Sinn der Plastik.

21. Die Porträtstatue.

Indessen hat die statuarische Kunst noch einen Höhepunkt gehabt, der in der Übersteigerung des plastischen Wollens und Könnens das Zeichen des Niedergangs in sich trägt. Lysipp war der Zeitgenosse Alexanders, von dessen Porträtstatue man noch eine Kopie annimmt. Die Porträtstatue aber verpflanzt die Idealisierung in die Individualisierung.

Mit der Individualisierung hängt auch die Bewegung, als solche, zusammen. In der hohen Kunst gründet sich die Bewegung in der Ruhe, welche als Ursprung der Bewegung dargestellt wird. So hebt sich die Bewegung für ihren eigenen Bestand in die Ruhe auf. Lysipp dagegen macht die Bewegung, als Erscheinung, zu seinem Problem. Daher gibt er dem ganzen Rumpfe nach allen Richtungen hin die Bewegungserscheinung.

Myron hat zwar auch schon die Bewegung im Diskoswerfer zum Problem gemacht, aber das Moment des Wurfes wird hier in seinem Ursprung gefaßt; es ist mehr der Moment der Spannung als das Moment des Wurfes, in dem hier die Bewegung erscheinen wird. Nicht anders ist es im Kanon des Polyklet. Es ist vielleicht auch schon nicht nebensächlich, daß Lysipp im Apoxyomenos ein technisches, dem Kampfe selbst äußerliches Moment sich zum Problem macht. In jeder Hinsicht steht auch aus diesem Gesichtspunkte der Diadumenos höher.

So läßt sich denn auch die Nachricht verstehen, daß dieser Künstler 1500 Werke geschaffen haben soll, darunter allerdings den größten Teil aus Bronze, deren Guß geringere Zeit fordern soll als die Bearbeitung des Marmors. Sein Bruder hat auch den Gipsabguß erfunden.

Noch charakteristischer aber dürfte für Lysipp sein, daß er neben den Porträtstatuen auch die Allegorie gepflegt hat. Und in dieser Beziehung ist es nicht ohne

Bedeutung, daß der Kairos, die Opportunität, von ihm dargestellt ist. Freilich wird nur über diese einzige allegorische Figur von ihm berichtet, aber sie ist das Symptom, das Symbol der veränderten Zeitanschauung: das Ewige hat angefangen, im Transitorischen der Zeitlichkeit sich zu verflüchtigen.

Und nun führt der Hellenismus in die vielgestaltige Römerzeit hinein. Größte Macht ist noch nicht Größe, diejenige Größe und Hoheit, deren die Kunst bedarf. Die Kleinheit der Macht beweist sich in der Aneignung und Nachahmung des Großen, das sie selbst mit aller ihrer Macht nicht zu erschaffen vermag. Lysipp schon hat auch schier grenzenlose Macht. Aber indem er die Bewegungsform zur Körperform gestalten will, erliegt er der Gefahr, die Verinnerlichung nicht zu erreichen, die er gerade auch in der Individualisierung anstrebt. Die Seelenform verschmilzt daher bei ihm nicht mit der Körperform, und so kann er die Einheit von Seele und Leib in der Natur des Menschen nicht vollziehen, und er ist daher bei aller seiner Mächtigkeit zum Absturz in das Genre prädisponiert.

22. Die Bildkunst der Römer.

Das Römervolk hat seine Größe mehr noch im Rechte als im Staate. Das Recht ist gleichsam die Kunst des Staates. Und diese römische Kunst, das römische Recht, hat aller Abrogation getrotzt; denn es hat den Wert weltgeschichtlicher Ewigkeit.

Das Recht hat sein Fundament im sittlichen Individuum des Menschen. Es ist verständlich, daß die römische Plastik Originalität gewinnt in der Porträtbüste. Die Porträtstatue gehört der griechischen Kunst an, und sie vollendet sich dort bedeutsamer Weise in denen des Sophokles und des Demosthenes. Für den römischen Rechtsgeist dagegen bedarf es nur der Porträtbüste; im Antlitz kommt der Geist des Menschen hier zu voller Offenbarung. Die Statue des Augustus will nicht nur Porträtstatue sein; sie stellt schon das Wahnbild

des Kaisergottes dar. Daher hängt sie ihm auch, wie ein Gorgoneion, den Schildpanzer mit den drei mythologischen Etagen um. Wirkliches Leben stellt dagegen der kleine Augustuskopf dar; darin wird der Kopf des Menschen, als des neuen Cäsar, idealisiert. Und so möchte es in der ganzen großen Porträtgalerie der römischen Plastik sich durchführen lassen.

23. Die Katakombenkunst und die christliche Plastik.

Das römische Reich geht nun aber in das heilige römische Reich über, die griechische Antike wird in Rom zur christlichen Katakombenkunst. Und diese Gräbersymbolik verbindet die Antike mit dem jungen Christentum. Wie das Christentum in seiner Trinität die Brücke mit dem Heidentum nicht abbricht, so ist es selbst nicht nur an diesem Teile eine Weitergeburt des Mythos, sondern es hat sich auch vermittelst und vermöge der Plastik in die Herzen seiner ersten Bekenner eingeschlichen, und in ihnen eingepflanzt.

Wenngleich in den frühesten Katakombenbildern Christus selbst noch gar nicht zur Darstellung gekommen ist, sondern in unverkümmerter antiker Gesinnung der Verstorbene selbst in seinem Porträt, so wird doch der gute Hirte, als der alte Hermes, weiter gedacht, der jetzt in das Paradies, nicht mehr in den Hades geleitet. Hier hat die Plastik kein eigenes Leben, keine Freiheit der Probleme und der Stoffverwandlung. Hier hat sie sich in die Unterwelt verurteilt. Und für ihre Freiheit bleibt auch der Himmel, der sich hier auftut, nur immer ein Jenseits, also eine Unterwelt. Der Olymp ist mit allen seinen menschlichen Torheiten immer eine Oberwelt, weil eine Erhöhung, eine Krafterweiterung des schlechthin menschlichen Daseins; hier dagegen wird dieses irdische Dasein vereitelt, und dafür soll ihm eine andere Welt zum Ersatz gegeben werden, die zwar nicht seine Wirklichkeit ist, noch sein kann, aber seine Wahrheit werden soll. Und diese Wahrheit soll nun plastische Erscheinung werden.

Widerspricht dieses plastische Problem nicht dem plastischen Begriffe der Erscheinung? Man täusche sich nicht durch vermeintliche Erweiterungen, oder gar Erhöhungen des Plastischen. Hier gilt ein genauer und klarer Maßstab, den wir in der Einheit der Menschennatur gefunden haben. Von diesem Grundbegriffe aus geht daher unsere Frage an die Möglichkeit der christlichen Plastik; und von diesem Grundbegriffe aus ist die Frage beantwortet, sobald sie gestellt ist. Mag der Begriff des Menschen durch sie höher werden; könnte es selbst möglich sein, daß der Begriff Gottes durch sie höher würde, all dies würde vielleicht die Religion angehen, aber nicht die Ästhetik des reinen Gefühls. Diese hat es nicht mit Gott zu tun, so wenig als mit den Göttern. Denn die Götter sind ihr nur Menschenideale, mithin nur Menschen. Und nur mit dem Menschen will sie es zu tun haben, und zwar mit der Einheit seiner Natur, mit deren Einheit in Leib und Seele. Haben die Götter, oder hat etwa auch Gott ebenfalls einen Leib, wie der Mensch? Kann er also, als Gott, in die Einheit der Natur des Menschen aufgenommen, in sie einverleibt werden?

Diese Frage wird zur Lebensfrage der christlichen Plastik. Lassen wir Friedrich Vischer hier sprechen: „Dieses Ideal hat nun zwar noch einen Mythenkreis, aber es ist der Mythus einer Zeit, die eigentlich keinen mehr haben sollte. Die mythischen Wesen des klassischen Ideals gelten auch als wirklich atmend und lebend, aber doch ist es nicht eigentlich trockener Ernst damit..es gibt neben ihnen eine Geschichte und Natur....Hier aber ist es dogmatischer Ernst mit der Behauptung der geschichtlichen Existenz." Das Unplastische dieses christlichen Ideals wird nun besonders an der Vorstellung vom Sohne erläutert. „Christus soll ganz Gott und ganz historischer Mensch sein. Beide vereinigten Seiten machen die Aufgabe unplastisch, denn ein plastischer Typus kann nur entstehen, wo das Ganze der Gottheit bloß mittelbar durch vollkommene Darstellung eines bestimmten Moments aus der Fülle des Göttlichen zur Darstellung kommt; die ganze Menschheit, die doch in einem empirisch Einzelnen dargestellt sein soll, schließt zwar alle Vollkommenheit des

Menschen ein, aber ebenfalls jede Kraft der Einseitigkeit, die zu einem Typus nötig ist, aus, und begreift zugleich alles Leiden des Menschen, alle Bedingtheit, alle Abzehrung des Sinnlichen, allen härtesten Naturalismus und Individualismus in sich." Vischer konkludiert daher: weder das Göttliche, noch das Weltliche „wird dadurch plastisch ideal." Nach unserer Terminologie ist das Göttliche die Seele in der Natur des Menschen, und ihr hat die Plastik die Einheit der Körpergestalt aufzuprägen.

Wiederum müsen wir uns hier dessen erinnern, daß die systematische Ästhetik nicht Kunstgeschichte ist. Wir haben nicht über das Mittelalter, noch über seine Kunstentwicklung hier zu urteilen. Wir gedenken vielmehr in dankbarer Bewunderung aller der Leistungen der christlichen Plastik, zumal wie sie die Fassaden der Kirchen schmücken. Wer könnte vor den Domen von Siena und Orvieto gestanden sein, oder gar vor denen von Rouen und Reims, ohne die Tiefe und die Größe gefühlt zu haben, zu der sich hier die christliche Plastik innerhalb und außerhalb der strengen Gotik erhoben hat. Aber gerade an der Plastik der französischen Gotik dürfte es unverkennbar sein, daß sie den Bannkreis der christlichen Legende verläßt, oder aus ihm herausstrebt, wie in klassischer Besinnung, rein menschliche, besonders Frauengestalten darzustellen. Je vereinzelter diese Beispiele sein mögen, desto lehrreicher sollten sie wirken.

Aber selbst in diesen Großleistungen der Plastik zeigt sich die allgemeine Bedingtheit, in der die christliche Plastik gehalten wird: sie hat der Kathedrale sich einzuordnen, in welcher der Klerus seine Macht entfaltet, sich daher in das architektonische Gliederwerk einzufügen. Es steht ihr kein selbständiges Eigenleben zu; sie darf froh sein, wenn sie an den Portalen in den Nischen und unter den Spitzbögen selbst ein Unterkommen findet.

24. Die Renaissanceplastik.

Die Renaissance ist vom Mittelalter geboren, bevor sie aus der Antike wiedergeboren wurde. Ihre ursprüng-

liche mittelalterliche Natur bringt deutlich die Plastik hervor. Wie vereinzelt stehen die großen weltlichen Standbilder, wie das Reiterstandbild des Colleoni von Andrea del Verrocchio und des Gattamelata von Donatello. Das ganze weite Feld der Plastik wird von den kirchlichen Stoffen beherrscht. Und wo aktuelle Aufgaben hervortreten, da sind sie eben auch im kirchlichen Dienste, als Grabmäler in den Kirchen; und wo Donatello seine Reliefs von größter dramatischer Bewegtheit schafft, da ordnen sie sich dem Altarwesen ein, und passen sich seinen Massen an, wie in Padua.

Wahrhafte Innerlichkeit ist das Gepräge der großen Plastik des Marienkultus und des ganzen Zyklus der heiligen Familie. Selbst im glasierten Ton wird man dieses Anblicks nicht überdrüssig. Diese Bildhauer allein machen es verständlich, daß Florenz die Stadt Savonarolas werden konnte. Die Emsigkeit und die Konsequenz dieser Plastik ist das untrügliche Zeichen einer Wahrhaftigkeit der religiösen Gesinnung, einer Wahrhaftigkeit, die freilich auch auf seiten der reinen Menschlichkeit liegt, wie sie für die Plastik wenigstens unmittelbarer an der Maria als am Christus sich entzünden konnte. Aber auch Christus ist durch Verrocchio wahrlich zu einer wahrhaften, zu einer wahrhaft menschlichen Erscheinung gebracht worden. Der Christus an der Ostseite von Or San Michele in Florenz ist der Lehrer des Ungläubigen. Als Lehrer ist Christus hier vielleicht zu der schönsten Darstellung gekommen, welche zum mindesten die Plastik, vielleicht die bildende Kunst überhaupt von ihm erbracht hat. Hier ist das Feierliche und Großartige erreicht, und mit dem Ernst der Güte gepaart.

Wenn die großen Zeitgenossen Donatellos Markus, an der Südseite, bevorzugt zu haben scheinen, so dürfte hierbei ihre religiöse Skepsis mitgesprochen haben; denn sie lobten ja besonders die Naivität dieser Augen. In Christus dagegen ist auch in der Stellung die ganze volle Freiheit, die den Lehrer offenbart, der mehr sein soll als ein Verkünder.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

25. Michelangelo.

Überblickt man nun das ganze große Gebiet dieser Plastik, wie sie in Italien besonders seit der Mitte des 13. Jahrhunderts in Niccolò Pisano anhebt, so begreift man wohl, daß Michelangelo wie eine neue Offenbarung in derselben Welt erscheint, in der er lebt und arbeitet, aus der er hervorgeht, und der er mit der ganzen Universalität seines Geistes angehört. Er ist nicht nur der universelle Künstler, und er ist auch nicht nur der universelle Geist, der als Dichter auch philosophiert; alle diese wunderbaren Gesamteigenschaften sind doch auch, mehr oder weniger, bei anderen seiner Zeit- und Kunstgenossen vorhanden. Was ihn vielleicht sogar vor Lionardo auszeichnet, das ist diejenige Richtung seiner Terribilità, welche am meisten seine Modernität, und daher auch seine Mustergültigkeit für den Begriff des modernen Menschen kennzeichnet, seine Geistesgemeinschaft mit seinem großen Landsmann Dante, dem Urheber des italienischen Vaterlands, seines Staates und daher auch seines geistigen Kulturzentrums: Michelangelo ist Politiker ebenso, wie er universeller Künstler und Grübler über den tiefsten Sinn der Kunst ist.

Man kann doch wohl den Menschen Michelangelo nicht begreifen, wenn man diese Seite in seinem vielgestaltigen Wesen übersieht. Man wird ihm ungerecht, wenn man den Medici gegenüber nicht bedenkt, daß sein Vaterland nicht seine Vaterstadt allein, noch auch die Weltstadt der Christenheit ist, sondern daß die Freiheit erst den Begriff seiner Vaterstadt erfüllt, und daher wohl auch sie im höchsten Sinne erst den Begriff, das Ideal einer Metropole der Christenheit.

Ohne die Politik läßt sich daher vor allem auch die Frage seiner Religiosität gar nicht behandeln. Wer die Freiheit liebt, der kann zwar Mystiker werden, aber nimmermehr ein Sklave des dogmatischen Kirchenglaubens. Die Ästhetik hat ebenso der Literaturgeschichte für ihr Interesse an der Biographie die Wege zu weisen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wie der Kunstgeschichte an diesem freilich interessanten und bedenklichen Punkte. Die Systematik der Kulturinteressen bildet hier den Wegweiser. Und dieser führt in gerader Richtung auf die Werke selbst hin, die das eigentliche Leben eines solchen Genius ausmachen. Jeder Mensch ist ein Rätsel; wie sollte es nicht in höherem Maße ein solcher Wundermensch sein, der die Grenzen des Menschlichen nicht nur persönlich in seinem Kunstvermögen überschritten, sondern der sie auch erweitert und erhöht hat in den Gebilden und Gestalten seiner Schöpfungen. Wenn diese schon als Gestalten ein rätselhaftes Dasein zeigen, wie sollte der Schöpfer selbst es weniger sein als seine Werke?

Wenn wir nun aber in seinem überreichen Lebenskreise einen Radius finden, wie die Politik ihn für den modernen Menschen bildet, so darf man diesen wohl zum Durchmesser machen. Aus der Begeisterung für die Freiheit des Bürgers ist seine Religiosität vereinbar mit der schrankenlosen Ungebundenheit seines künstlerischen Schaffens. Freilich liegt in dieser Freiheitsidee, als der Einheit seines Geistes, zugleich auch der Schwerpunkt für die Tragik seines persönlichen Lebens, als Künstler, der im Auftrage von Päpsten alle seine Schöpfungen ausführt, von Päpsten, die zum Teile seine ursprünglichen Mäcenaten waren. Hätte er etwa sich schlechterdings ihnen unterwerfen, ihre Pläne und Entwürfe zu den seinigen machen können? Er wäre nicht der Genius, dessen Botschaft er in sich fühlt, wenn er die Freiheit seines Schaffens sich hätte unterbinden lassen wollen; lieber mußte er, wie er sagte, seine ganze Jugend sich verderben lassen.

Für ihn durfte weder die Familie der Mediceer, noch auch der Papst selbst, unter dessen vierfachem Wechsel er gearbeitet hat, eine Schranke seiner Freiheit sein: konnte es dennoch aber das Dogma sein? Sollte die Schwerkraft seiner Freiheit an diesem harten Anstoß des Mittelalters, das immer noch in die Renaissance hineinragt, und vollends in der beginnenden katholischen Restauration seines späteren Alters zu neuer Härte sich versteifte, schwach und unwirksam geworden sein? Wir würden die Einheit in diesem ideal schöpferischen Geiste aufgeben müssen, wenn wir ihr sein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

allgemeines Zentrum der Freiheit hier versagen sollten. Unbefangen von solchem biographischen Vorurteil gehen wir an die Betrachtung seines Werkes heran.

26. Die Medicäergräber.

Hätten wir nur die Medicäergräber von Michelangelo, so müßten wir erkennen, daß die Politik, wie sie seit Dante die italienische Seele bewegt, der Mittelpunkt auch seines mannhaften Denkens gewesen ist. Die ästhetische Orientierung hat nicht auf die biographische Quellengeschichte dieses größten aller Denkmäler näher einzugehen. Genügt es nicht schon zu wissen, daß Fürstengräber hier bestellt waren als Ergänzung der ersten in der alten Sakristei geborgenen Familiengruft des Hauses Medici, mit dem, in seinem Steigen und Fallen, wie in seiner Abzweigung auf den päpstlichen Thron, die Geschicke von Florenz und Rom in diesem ganzen neuen Perikleischen Zeitalter verschlungen waren.

Einen tragischen Stachel mag es zudem haben, daß der Auftrag dahin ging, „zwei nichtswürdige Sprößlinge dieses Tyrannengeschlechts zu verherrlichen." Doch ist auf dies Moment kein besonderer Wert zu legen, und daher auch auf den Gedanken zu verzichten, daß das politische Gefühl sich hier zu einem Racheakt verhärtet hätte. Wir stehen vor einem der allergrößten Werke der gesamten Kunstentwicklung, vor dem daher aller zeitliche Anlaß selber zum Symbol herabsinkt. Es handelt sich um Männer der politischen Gewalt seiner Vaterstadt, welche Vaterstadt er im Geiste Dantes mit der Sehnsucht des Vaterlands verknüpfte. Dieser politische Schwerpunkt seines Lebens und seines mannhaften Strebens ist das Grundmotiv dieses Grabmals.

Gehen wir von der linken Gruppe aus, so müssen wir doch alsbald auf die rechte hinüberblicken. Denn es besteht ein Kontrapost zunächst zwischen diesen beiden Gruppen, und dann wieder auf jeder einzelnen Gruppe zwischen der weiblichen und der männlichen Figur. Die Deutung der linken Hauptfigur auf die Nacht ist unbezweifelbar. Wir

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sehen ein Weib, in tiefen Schlaf versunken, ihre riesenhaften Glieder ausstrecken. Ein Diadem mit Stern und Mondsichel schmückt ihre Stirn. Sie ist eine Naturgöttin, eine wahrhafte Idealisierung des Weibes in der Höhe der Kraft und in der Tiefe der Weisheit, eine Amazonenkönigin und eine Athena.

Der linke Fuß ist erhoben; er soll an die Gewalt gemahnen, welche von dieser Gestalt ausgeht, wenn sie sich erhebt. Über die Riesenkraft des Gliederbaues aber ist doch noch der Ausdruck dieses Antlitzes erhöht. So oft ich vor dieser Göttin stand, konnte ich mich niemals des Gedankens erwehren, als ob ein Dantesker Ausdruck in diese Züge, besonders in die Nasenform hineinspielte. Das mag Einbildung sein; sicher aber ist es, daß hier der divin amore in Stein verewigt ist. Diese Beatrice lebt; sie schläft nur, weil in ihr beschwichtigt sind nun alle Triebe. Die Menschenliebe zur großen einheitlichen Natur des Weibes hat diese Gestalt, diese Glieder, die Züge und die Form dieses Antlitzes geschaffen; höchste Kraft auf tiefstem Seelengrunde. Eine neue Geburt der alten Mutter Nacht, eine neue Göttin der Schönheit aus diesem Meer der Nacht.

Kann es ein Übertreffen, kann es auch nur ein Gleichkommen geben zu dieser Vollendung des Weibes?

Wir gehen zur rechten Gestalt hinüber. Sie hebt den linken Schenkel, während die jugendlichere rechte Seite ganz ausgestreckt, aber zum Aufstehen gerüstet ist. Das Problematische eines Übergangsmomentes versagt dieser göttlichen Gestalt die Erhabenheit ihrer Partnerin. Auch die Arme stützen hier nicht das Haupt auf dem eigenen Schenkel, sondern sie dienen der sich vorbereitenden Bewegung des Aufstehens.

Es ist, als hätte der Unsterbliche allen Zauber auf das Angesicht bannen wollen. Auch hier muß ich mich auf eine subjektive Erfahrung beziehen. In der Hauptansicht erscheint dieses Gesicht wie eine Medusa; nur Grauen und Schrecken scheint aus ihm zu blicken, aus diesen Augen, die halb geschlossen scheinen, so schwer lasten die Lider auf ihnen. Wie kommt dieses Medusenhaupt zu dem Namen der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aurora, den die Bewegung des gewaltigen Körpers rechtfertigt? Wie paßt zu diesem Schreckensgesicht das jugendliche Kinn mit dem Grübchen und die schmale Rundung der Wange?

Wenn ich nun aber der ganzen Breite nach auch an dieser Göttin abschritt, so kam ich jedesmal zu einer Distanz, innerhalb welcher das rechte Profil den vollen Liebreiz jugendlicher Anmut und Schönheit ausstrahlte; und das Grauen der Medusa war immer gänzlich geschwunden. Auch bei der Medusa Ludovisi hatte ich immer dieses Erlebnis. Jetzt ist auch eine Reproduktion dieses Profils vorhanden, welcher gemäß die neuere Ansicht sich zu begründen scheint, daß dieses Bildwerk gar nicht das einer Medusa sei.

Die Erhebung aus dem Schlafe stellt auch diese Göttin dar. Und wenn schon der Schlaf kein Todesschlaf der Trägheit war, so leuchtet aus diesem beschatteten Auge die Zuversicht eines neuen Tages und einer ewig jungen Zeit. Auch der Mund ist beinahe überweit geöffnet, während er dort fest geschlossen ist: er kündet das Orakel der Verheißung auf eine nahende Zukunft. Und wenn es nicht Einbildung ist, so könnte man vielleicht auch den Beginn der Arbeit erschließen; denn die Finger haben sich schon für sie gekrümmt und gehoben.

Der Tag ist noch nicht angebrochen, ihn stellt der männliche Kontrapost zur Nacht dar, während Aurora ihren eigenen Kontrapost in der schwermütigen erhabenen Männergestalt hat, die die Abenddämmerung darstellt, erhaben auch durch den gewaltigen Schädel und die hochgewölbte Stirn. Der Tag dagegen wendet sich bedeutsam vom Beschauer ab, und zeigt nur den obern Teil seines Kopfes mit dem tief in die Stirn hineinbewachsenen Haar.

Alles Göttliche des Menschenherzens scheint in diesen Gestalten, die diesen Raum unzweifelhaft beherrschen, erschöpft zu sein; kann die Madonna, welche in der Mittelwand, wie ein Gebirge aufgetürmt ist, noch dazu etwas Neues sagen? Wie Beatrice die Art der Maria annimmt, so wird auch hier die Maria wie zu einer ältern Schwester

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

jener unten gelagerten Göttinnen. Es ist schon gewiß nicht ohne Bedeutung, daß das Kind auf ihrem Schoße, an ihrer Brust, so stark es schon ist, selbst abgewandt ist von dem Beschauer, wie von der Welt; als ob die Heiligkeit da unten nicht überboten werden sollte durch das Christuskind. Und die Maria, die ganz Mutter ist, steht in Harmonie mit den beiden menschlichen Frauen unten. Das ganze Madonnenproblem ist in diesen Hauptzyklus eingefügt worden. Indem das Christkind nur auf die Mutter hin projiziert wird, neigt sich Maria nur dem Kinde, der werdenden Menschheit zu. Auch sie hat in ihrer Schönheit nur die Artvollendung des Weibes.

27. Die mythologischen Bildwerke.

Michelangelo ist nicht nur durch seine Politik, sondern auch durch seine Vertrautheit und sein tiefstes Einvernehmen mit dem literarischen Geiste der Renaissance von den Fesseln der dogmatischen Tradition des Kirchenglaubens frei geworden. Die mythologische Universalität seiner Bildwerke macht dies schon unverkennbar. Der Bacchus und der Eros stehen neben dem Giovannino und dem Engel; der sterbende Adonis und die Leda neben der Grabtragung und der Madonna. Mit einem Zentaurenrelief hatte er seine Laufbahn begonnen; und die Brutusbüste entstammt seiner aktuellen Politik, die aber doch auch in das römische Heidentum zurückweist.

28. Biblische Bildwerke.

Vielleicht darf man aber für seine innerlich religiöse Freiheit auch darauf noch hinweisen, wie er neben dem neuen auch das alte Testament für sein Schaffen heranzieht, beinahe vorzieht. Wenigstens wird man sagen dürfen, daß seine Kunst an den alttestamentlichen Stoffen zu höherer Vollendung aufsteigt als an denen des neuen Testaments. Wenn man dagegen sagen wollte, die Helden des alten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Testaments hätten seinen Heldengeist mehr angezogen als die Sendboten und Werkzeuge des neuen Glaubens, deren Heroismus, dem leidenden Meister gemäß, vorzüglich im Martyrium besteht, so wäre damit doch nur der Gedanke bestätigt, daß ihn der tiefste Gehalt seines Glaubens nicht so unwiderstehlich zu seinem Schaffen anregte, wie die Heldengestalten des alten Glaubens. Und so mag ihm auch die Kongenialität, die er bei den alten Propheten mit seinem eigenen Sturmgeiste empfand, in dem allgemeinen Streben seines großen Geistes nach Freiheit und Selbständigkeit unterstützt haben, um die religiösen Stoffe nur als Stoffe für seine reinen Formen zu betrachten und zu behandeln, von ihrem Glaubensinhalte aber bei ihrer plastischen Benutzung und Verwandlung nach Möglichkeit Abstand zu nehmen.

Der David läßt diese ganze Freiheit erkennen. Ich kann gar nicht begreifen, wie man terribilità in diesem Kopfe finden kann. Sprüht etwa Mordlust aus diesem weitblickenden Auge, selbst aus der gespannten Öffnung dieser Nasenhöhlung? Ein Apollo steht vor uns, oder beinahe ein Dionysos; so wunderbar ist, wie zu Weinranken, das Haar geflochten. An dieser Einen Statue kann man den Unterschied von Verrocchio und von Donatello selbst erkennen. Bei Donatello steht der königliche Sänger in jugendlicher Schöne, das Schwert an seiner Seite, aber doch gleichsam Gewehr bei Fuß. Michelangelo dagegen stellt den Helden in Aktion dar, mit atmender Leidenschaft, zugleich aber auch mit dem Tiefsinn und der Schwermut des Poeten. Man fühlt die Begeisterung, welche das damalige Florenz über den jugendlichen Künstler ergreifen mußte.

Darüber wird wohl Einstimmigkeit anzunehmen sein, daß sein Christus in Maria sopra Minerva bei weitem nicht diese überzeugende Prägnanz hat, wenn man auch nicht der Meinung beizupflichten braucht, daß diese Gestalt eben auch die eines Ringkämpfers sein könnte. Aber auch der Ausdruck des schönen Kopfes mit dem antiken Haargeflecht hat nicht die individuelle Evidenz. Das Kreuz

steht hier zur Seite, wie beim David des Verrocchio das Schwert, wie ein Attribut, nur in antiquarischem Zusammenhange mit der jugendlich mächtigen Gestalt, die kein Leiden anweht. Das ist weder die Individualität Christi, noch die Michelangelos.

Gegen unsere Ansicht von der dogmatischen Freiheit des Unvergleichlichen könnte das Jugendwerk der Pietà in St. Peter zu sprechen scheinen. Diese Frömmigkeit ist gewiß von keinem Werke der christlichen Kunst übertroffen worden, gewiß nicht in der Maria, wohl aber auch im Christus selbst nicht. Dieser liegt zwar entseelt, mithin scheinbar ohne seelischen Ausdruck, auf dem Schoße der Mutter. Aber die Selbstbewußtheit des Vollbrachtseins ist doch wohl die persönliche Höhe dieses Bildes, und sie ist hier in allem Realismus der Idealität zur Offenbarung gebracht. Es scheint noch Leben zu sein in der rechten Hand, in welcher die Ergebenheit, wie in eigener Handlung, noch ausstrahlt. Und diese Aktivität ergießt sich über den ganzen Gliederbau bis zur äußersten Fußspitze.

Läßt sich aber etwa in der Maria die Frömmigkeit übertreffen, wenn anders Frömmigkeit im letzten Sinne Selbstentäußerung und Hingabe ist? Die Rechte drückt sich krampfhaft mit den Fingerspitzen durch das herabfallende Gewand hindurch in das zarte Fleisch des Entseelten, die Linke aber scheint eine Fingersprache zu sprechen über die Unbegreiflichkeit dieses schmerzlichen Erlebens. Das Antlitz entsagt beinahe allen Reizen der Schönheit: der Mund geschlossen, die Augen geschlossen, das ganze Angesicht gravitiert nach unten, nach der Last auf den Knieen. Und doch ist der Mund so breit, und das linke Auge öffnet sich ein wenig, und die michelangeleske Nasenform deutet mit ihrer Spitze auf eine Ergebung und auf einen Trost in diesem größten Schmerze. Wahrlich in dieser Madonna ist die Niobe übertroffen. Hier hat der Trost den Trotz überwunden und überstanden.

Indessen ist die wahrhafte Frömmigkeit dieser Pietà keineswegs ein Beweis gegen unsere These; denn dogmatische

Abhängigkeit ist wahrlich in diesem Werke nicht zu erkennen, in dem die Menschheit Christi dadurch vollendet wird, daß er beim Tode in den Schooß der Mutter aufgenommen wird. Es ist dies nicht so originell, wie die Stellung des Kindes neben die Mutter in der Madonna zu Brügge; aber hier ist keine Anbetung mehr bei der Mutter, sondern die volle Zurücknahme ins Menschliche wird hier zur anschaulichen Tat.

Positiv wird nun aber die Freiheit von aller kirchlichen Dogmatik durch dasjenige Werk vollzogen, welches durch die Wahl dieses Stoffes schon zur Tendenz wird. Wenn der Moses die Hauptfigur des Juliusdenkmals wurde, reicht zur Erklärung dieser Stoffwahl etwa der Grund aus, daß Julius II. ein kriegerischer Papst war, und Moses ein kriegerischer Held? Als ein Krieger sitzt Moses nicht auf der Plattform dieses Monuments, sondern als der Gesetzgeber, oder, da doch unstreitig hier die Kontinuität mit der Antike zustande kommt, wie ein alter Sonnengott mit den Phöbusstrahlen, als deren Rudiment die Hörner gelten können, und mit den Flutwellen des Bartes, wie ein Zeus. Und welcher Gliederbau ist hier nun auch in diesem männlichen Körper zur Schöpfung gekommen, ein wahrhaftes Pendant zu den Amazonen der Medicäergräber. Nicht Speer und Lanze sind die Attribute dieses Übermenschen, sondern auf die Gesetzestafeln, die auf seinem Knie ruhen, krümmt sich seine Hand. Nur als Gesetzgeber ist Moses hier gedacht.

Es wäre nun freilich nicht minder dogmatische Abhängigkeit, wenn Michelangelo in Moses hätte darstellen wollen, was er in Christus und den Aposteln unterlassen hat. Indessen Moses ist eben nur Mensch, und ferner der Begründer des sittlichen Staates durch das Gesetz der zehn Worte — Tafeln, die dem Zwölftafelgesetz vorausgegangen sind. Es mußte dem Politiker Michelangelo naheliegen, dem Begründer eines sittlichen Gesetzes für die staatliche Ordnung ein Denkmal zu setzen im Geiste Savonarolas. Das ist aus dem Gesichtspunkte der sittlichen Vorbedingung der stoffliche Sinn dieses Mosesbildwerks.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wenn es nun aber zutreffend sein sollte, daß der Moses die vollendetste, die großartigste Einzelfigur Michelangelos ist, so ist damit zugleich festgestellt, daß mit jener sittlichen Vorbedingung auch die natürliche sich vereinigt hat. Und wenn man nun fragen darf, wie es zu verstehen sei, daß diese höchste Leistung seiner Plastik ihm gerade im Moses gelungen sei, so liegt darin wohl die durchschlagende Bestätigung unseres Grundgedankens für das Verständnis Michelangelos. Nur wo seine gewaltige Schaffenskraft von aller dogmatischen Befangenheit sich freimachen, zu rein menschlichen Problemen sich erheben konnte, nur da erstieg er den Gipfel seines Könnens. Dieser Moses ist der Gesetzgeber der sittlichen Staatsordnung, welche ihr Fundament in den zehn Worten hat. Es ist auch eigentlich nicht sowohl der Geist Savonarolas, der aus den Feuerblicken dieser Augen sprüht, als vielmehr der Geist Dantes, der ob dem Papsttum die Freiheit und die Einheit seines Vaterlands mit seinem Gedichte begründen wollte. Es wäre die höchste Ironie der Weltgeschichte, wenn dieser Moses der Schutzgeist eines Papstgrabes geworden wäre; und diese Ironie könnte selbst dadurch nicht abgeschwächt werden, daß auch Julius II. Politiker war, und einstmals auch Italien in seinen Plänen hegte.

Dieser Moses ist daher in Wahrheit auch kein Sonnengott, und selbst nicht nur der Gesetzgeber der Bundestafeln, die sein Attribut sind: er ist der Mensch des modernen Ideals, wie die griechischen Götter die antiken Ideale darstellen. Dieser mannhafte Mensch hat das Übermaß menschlicher Kraft. Er sitzt, wie auch der Zeus des Phidias gesessen hat; der aufrechte Stand müßte für ihn wie eine Schaustellung dünken. Und dennoch ist sein Sitzen das Übergangsmoment zu einer gewaltigen Erhebung, die Ruhe vor dem Sturme, den alle Adern dieses Armes und dieser Hände, ebenso wie das linke Spielbein erahnen lassen. Dieser Mensch soll kein Übermensch sein, sondern der Mensch des Ideals in der Höhe der Kraft, in der Aktualität der Energie.

Und doch fehlt es keineswegs diesem Titanen an den Zeichen menschlicher Schwachheit, sofern diese vielmehr das Wahrzeichen der menschlichen Größe ist: diese Augen sprühen nicht das Feuer des Kriegseifers, sondern ich selbst wenigstens habe oftmals aus ihnen jene tief verschämte Melancholie heraus gelesen, ohne die menschliche Größe nicht dürfte gedacht werden können. Und diese Schwermut ist auch in dem Schatten ausgeprägt, der im Filtrum zwischen dem Nasengrund unter dem Barte, in einem sehr bemerkbaren Zwischenraume liegt. Und die Stirn hat nicht nur die Furchen sorgenvollen Mühens, sondern Erhebungen sind zu den beiden Seiten der Nasenwurzel aufgeführt. Dieser Held trägt auch die Kraftzüge des menschlichen Leidens.

Nach dem ursprünglichen Plane sollten zu beiden Seiten des Moses Sklavengestalten aufgerichtet werden. Nichts ist verkehrter, als dabei an die Gefangenen zu denken, welche der stehende Schmuck der Triumphzüge waren. Und wer den jugendlichen Sklaven, den sterbenden Jüngling im Louvre mit wiederholter Andacht angeschaut hat, der kann über seine Zugehörigkeit zum Moses nicht in Zweifel sein. Hier ist nun wiederum ein Werk höchster Vollendung in allgemeiner Anerkennung; und eine echt griechische Gestalt in jedem Sinne ist hier lebendig geworden, lebendig im Abschied vom Leben, vom Leben der Jugend, in der Schönheit der Jugend. Das ist ein Adonis, der aber nicht im Liebesleben stirbt, sondern im Leben der Arbeit, der Sklavenarbeit.

Hier treten die beiden Vorbedingungen in den schärfsten Kontrast. Die höchste Vollendung der körperlichen Gestalt, in der Vollkraft des jugendlichen Gliederbaus, und doch wie in der Feierstunde, der Scheidestunde vom Leben. So nahe grenzt hier die natürliche Vorbedingung an die sittliche an. Und nicht die Geschlechtsliebe des schönen Jünglings ist es, die der Göttin der Schönheit den Tribut der Liebe zollt, sondern das Elend der menschlichen Kultur in den Jahrtausenden ihres Anbeginns, diese Kulturschande des Menschengeschlechts ist es, welche in diesem schönen Jünglinge an den Pranger gestellt wird. Die Fessel ist um seine Hand

geschlungen, die dieser Riesenkörper wie im Hauche abwerfen könnte; aber dunkle Mächte herrschen über dieses Jugendbild der Schönheit, das unter Schmerzen zu lächeln scheint. Es könnte unbegreiflich scheinen, wenn der Tod nicht eben die Lösung aller Rätsel des Lebens enthielte.

Es ist der höchste Triumph für die Größe von Michelangelos Konzeptionskraft und deren einheitliche Konsequenz, daß er die Sklaven neben Moses stellen wollte. Und dieser Triumph wird nicht dadurch abgeschwächt, daß dieser Sklave allein entstanden ist, und jetzt nur von einem alten Sklaven kontrastiert wird; denn nur darauf kommt es an, daß das Denkmal des Sklaventums nicht fehlen darf im Ahnensaal des Menschengeschlechts, den die Humanität Michelangelos errichtet hat. Durch die Demonstration dieses Kulturtypus der geschichtlichen Menschheit ist Michelangelo erst zu dem aktuellen Wegweiser für die Plastik der Zukunft geworden: und Meunier ist glücklich zu preisen, daß er dieser großen Spur gefolgt ist.

So sehen wir denn von seiten der sittlichen Vorbedingung das untrüglichste Zeichen reinster, reifster Menschenliebe in der Kunst Michelangelos. Und mit dieser sittlichen Reinheit vereinigt sich die Art und die Größe in der Reinheit der Naturbedingung; diese wird aus jener erst zureichend erklärt.

29. Die Vorwürfe gegen Michelangelo.

Zwei Arten von Vorwurf hat man immer gegen Michelangelo gerichtet: einmal hat man die Unförmigkeit seiner Gestalten getadelt, und ferner auch die Vieldeutigkeit derselben. Durch beide Eigenarten soll er den Barock verschuldet haben, den Übergang in unförmige Komplikationen und in den Symbolismus der Allegorie.

Sofern immerhin doch wohl ein Unterschied, auch in der geschichtlichen Stilistik, zwischen Michelangelo und dem Barock bestehen bleiben soll, kann er hier begrifflich bestimmt werden. Die Reinheit der Kunst hat zur

Voraussetzung die Reinheit ihrer Vorbedingungen. Sie geht nicht auf in diesen Voraussetzungen, aber sie ist durch sie bedingt. Und erst in der innerlichen Verbindung und Durchwirkung dieser beiden Arten von Reinheit entsteht die neue ästhetische Reinheit. Dieses Verhältnis der neuen Reinheit zu den beiden Vorbedingungen der Reinheit kann man nun aber gerade deshalb am schärfsten bei Michelangelo erkennen, weil er einen Grenzfall zu bilden scheint.

Seine Maße sind überstiegen über alle Größenverhältnisse, seine Funktionen durchgängig übersteigert. Er behandelt das Muskelsystem des menschlichen Körpers wie das Kaleidoskop einer Gliederpuppe. So könnte es den Anschein haben, als wenn dieser Leib ein Puppenspielwerk wäre, nicht ein Menschenleib, in dem eine Seele lebt und schafft. Diese Seele aber baut sich ihren Leib; sie ist nicht das Geschöpf eines Leibes; sie ist dessen Bildnerin. Das ist das erste Zeichen dieser plastischen Menschenliebe: daß weder der Leib ohne die Seele, noch die Seele ohne den Leib gedacht wird.

Nun sagt man aber ferner, diese Seele treibe Mutwillen mit ihrem Leibe; es sei kein ernsthaftes Lebenswerk, das hier dem Leibe von der Seele zugemutet wird, und deshalb sei weder die Anordnung, noch die Ausführung der seelischen Leitung in diesen Leibesbewegungen eindeutig. Zweideutigkeit aber, Mehrdeutigkeit ist der Grundzug der Allegorie; auf den Reichtum von Bedeutungen ist die Allegorie, ist der Barock stolz.

Diese Zweideutigkeit aber ist der Reichtum der Verschwendung; die Natur hingegen ist nach den alten Regeln der Metaphysik, wie nicht minder auch nach denen der Mechanik, nicht zuletzt an das Gesetz der Sparsamkeit gebunden. Zweideutigkeit ist daher überall der Widerspruch zur Reinheit und Einheit der Bedeutung. Es würde der Kunst Michelangelos an der Vorbedingung der sittlichen Reinheit gebrechen, wenn die Bedeutsamkeit seiner Stoffe das schillernde Licht der Vieldeutigkeit ausstreute; wie andererseits es auch seiner natürlichen Vorbedingung an Reinheit gebräche, wenn die Maße seiner

Formen und deren Bewegungen nicht dem kanonischen Typus organischer Funktionierungen gemäß wären. Wir wollten an diesem klassischen Beispiel unsern systematischen Grundgedanken durchführen, daß Michelangelo erstlich die Reinheit der natürlichen Vorbedingung erfüllt bei aller Großheit und Mächtigkeit seiner Gestalten, und daß er ferner nicht minder auch die Höhenmaße der sittlichen Kraft des Menschengeschlechts einhält und aufrichtet in den Gedankenstoffen seiner Gestalten. Das Alles ist aber nur Vorbedingung.

Warum hat er aber beide Arten von Vorbedingung auf ihr höchstes Maß gesteigert? So könnte man immer noch fragen. Ist das etwa doch nur der Übermut einer Phantasie gewesen, die sich in den gegebenen Verhältnissen der Naturformen nicht zu beschränken, nicht zu bescheiden vermochte? Dann wären diese beiden Vorformen der Reinheit doch nur die Auswüchse einer zügellosen Virtuosität.

Die richtige Antwort erfolgt erst aus der selbständigen ästhetischen Reinheit, welche aus jenen Vorbedingungen zur Entstehung kommt. Die wahrhafte Originalität ist und bleibt immerdar ein Rätsel. Es gibt kein anderes Mittel, dieses Rätsel zur Lösung zu bringen, oder sich ihr zu nähern, als welches wir hier in den Vorbedingungen entfalten. Ob aus diesen Vorbedingungen der Reinheit die neue eigene ästhetische Reinheit bei Michelangelo entstanden ist, darüber ist Streit nicht an sich unmöglich; und wir wissen, wie die besten Kunstschriftsteller das öffentliche Ärgernis geben, daß sie sich an der Anerkennung dieses Geistes versündigen. Wenn man nun aber doch wohl zugeben muß, daß erstlich diese Körperformen und diese Bewegungen, so übergroß und überspannt sie sein mögen, dennoch nicht eigentlich fehlerhaft sind, sondern sich anatomisch und physiologisch rechtfertigen lassen, so muß zugleich zugestanden werden, daß es nicht nur Laune und Übermut gewesen sein müssen, welche hier den Meißel führten: welcher andere Grund war denn aber der ernsthaft treibende?

Wenn ferner andereseits zugestanden werden muß, daß der ganze Kreis des Menschlichen von diesem Künstler beschrieben und ausgemessen wird, und daß es immer die Höhen

des Menschentums sind, zu denen er seinen Flug emporrichtet; daß er niemals und nirgends in den Niederungen des Daseins sich aufhält, oder gar in ihnen schwelgte; daß es niemals die Laster des Lebens sind, die er auch nur mit Nachsicht darstellte; daß er vielmehr immer den höchsten Sinn des Menschentums und den Adel alles Menschlichen mit hinreißender Kraft in seinen Schöpfungen abbildet, die höchste Blüte menschlicher Sittlichkeit, wie das höchste Maß menschlicher Körperkraft — sollte man von diesen beiden Punkten aus nicht zu dem Schlusse gedrängt werden: Wo diese beiden Vorbedingungen in solchem Maße erfüllt sind, da geht die eine Erfüllung nicht neben der andern her, sondern beide vollziehen sich miteinander und durcheinander, in ihrer gegenseitigen Durchdringung.

Und wie entsteht diese Durchdringung? in welcher Bedingung ist sie selbst begründet, so daß sie durch sie vollzogen wird?

Hier enthüllt sich uns die ästhetische Reinheit in ihrer Neuheit und Eigenart. Sie ist die Kraft, welche die Durchdringung vollzieht. Sie ist die Reinheit des Gefühls. Sie ist die Reinheit der Liebe zur Einheit der Menschennatur, zur Menschennatur in ihrer Einheit.

Kann man jetzt etwa noch sagen, daß diese Reinheit, insofern sie in der Durchdringung der beiden Vorstufen der Reinheit sich betätige, in derselben sich auch vollzöge, und daher doch nicht Eigenes und Neues wäre? Das wäre ein ganz formalistischer Einwand, der nur wieder durch das psychologische Vorurteil genährt würde, daß wir wissen möchten, wie es maschinenmäßig zugehe, daß das reine Gefühl sich ins Werk setzt. Anstatt dieser Neugier darf man aber nur wissen wollen, welche Bedingungen diese neue Richtung des Bewußtseins voraussetzt, in deren Verarbeitung sie in Vollzug tritt. Weiter als bis zu dieser Grenze darf die systematische Wißbegier nicht gehen. Die Durchdringung selbst bleibt ein methodisches Wort für die Systematik, nicht aber ein mechanisches Gleichniswort für die vermeintliche ästhetische Psychologie.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Darum ist das Werk Michelangelos ein Musterbeispiel der systematischen Ästhetik, weil es zu der Frage anregt: Warum diese höchste Steigerung beider Arten von Vorbedingung? Dem Beschauer, der ästhetischer Besonnenheit mächtig geworden ist, kann der Antwort sich nicht entziehen. Michelangelo sucht die höchsten Staffeln beider Bedingungsarten zu erklimmen, weil er die Durchdringung als die Probe erkannt hat für das Exempel der Schönheit. Die Durchdringung aber wird inniger, durchgängiger, und sonach freier und reiner, wenn sie an den höchsten Formen der Vorbedingungen sich zu erfüllen hat, während sie oberflächlicher, leichter, bequemer, und daher auch von geringerer Freiheit und Reinheit nur zustande kommen kann, wenn sowohl die Naturformen, wie auch die sittlichen, nicht den höchsten Grad der Reinheit, der zugleich der schwierigste ist, zur Erscheinung gebracht haben. Je schwieriger die beiden Vorarbeiten schon sind, desto schwieriger wird die Durchdringung; und da die Schwierigkeit hier überall keine äußerliche, sondern eine streng sachgemäse, der Reinheit entsprechende ist, so wächst mit der Schwierigkeit auch die Reinheit der Durchdringung.

Das ist der Sinn in der Gigantik Michelangelos. Und das ist der Sinn seiner Seelengröße und seiner Geistestiefe, seines Idealismus als Dichter, wie als Politiker, als eines vollbürtigen Mannes der modernen Kultur. Sein Maß ist überall die Allheit, im Sittlichen, wie auch in seiner Raumbehandlung; in der einheitlichen Allheit, in welcher er seine Gruppen zusammenfaßt. So faßt er auch die Menschentypen zusammen in der Kultureinheit des Menschengeschlechts.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Achtes Kapitel.

Die Malerei.

1. Unterschied zwischen Malerei und Plastik.

Was will die Malerei? Was kann sie neben der Plastik von unserm Zielpunkte aus wollen? Das reine Gefühl zielt auf die Einheit des Menschen in seiner leiblich- seelischen Natur. Diese Einheit ist von der Plastik zu einer Höhe gebracht worden, welche für die Malerei keine Steigerung übrig zu lassen scheinen könnte. Man wird nicht meinen, daß das Gruppenbild eine echte Differenz begründen könne; denn die Gruppenflächen der Parthenongiebel sind unübertrefflich. Und sollte das Porträt an sich im Hintertreffen stehen gegen die plastische Büste? Oder sollte etwa der Grad der Ähnlichkeit einen Unterschied und Vorzug für die Malerei herausstellen? Damit wäre die Leitlinie des reinen Gefühls fallengelassen, unter der allein erst auch die Ähnlichkeit mit in Frage kommen darf.

Der Gedanke jedoch, von dem aus Semper die ganze neuere Kunstbetrachtung angeregt hat, weist auf den nicht nur entwicklungsgeschichtlichen, sondern auch sachlichen Zusammenhang der drei bildenden Künste hin: und daher muß die Malerei ebenso viel ursprüngliche Selbständigkeit haben, wie die Plastik. Und diese Ursprünglichkeit muß sich auch an der Natur des Menschen bewähren, nicht etwa nur an dem Umfang des Gruppenbildes, der nur einen technischen Unterschied bedingen könnte. Die Einheit von Seele und Leib allein in der Natur des Menschen muß einen spezifischen Unterschied zwischen Malerei und Plastik ergeben.

Man könnte meinen, daß der Gegenstand der Kunst in der Malerei ein anderer würde, insofern ihr nicht nur die

Farbe, sondern auch die Luft zufalle; und damit scheint sie doch auch die Teilnahme der Plastik an Licht und Schatten zu übertreffen. Denn wenn diese auch der Farbe sich bedient, so entsteht immerhin dabei die Frage und dadurch auch das Problem für sie, ob sie nicht damit ihre Selbständigkeit beeinträchtige. Auf dieser prinzipiellen, methodischen Schwierigkeit, nicht nur einer Einseitigkeit des Geschmacks, geschweige der historischen Kenntnisnahme, beruht der Streit über die Bedeutung der Farbe in der Plastik.

Aber auch wenn man von der Farbe absieht, und wenn man auch den Faktor des Lichtes schon der Plastik einräumt, so beweist doch auch die Instanz der Luft selbst noch nicht die Selbständigkeit der Malerei. Denn die Luft bildet im Grunde nicht sowohl ein neues eigenes Objekt, als vielmehr doch immer nur ein Mittel, ein Vehikel des eigentlichen Objekts, welches nicht die Natur überhaupt, sondern die Natur des Menschen, freilich aber im innigsten Zusammenhange mit der allgemeinen Natur bildet.

Hielte man nicht an diesem Grundgedanken fest, so würden ja die plastischen Werke, welche die Sonne, die Erde und das Meer darstellen, zu dürftigen Allegorien herabsinken. Dahingegen erleben wir das Wehen der Luft im bauschigen Flug des Gewandes der Nike oder der Niobide. Und die gradweisen Unterschiede, die hier in der Malerei entstehen, können nicht die Neuheit des Problems, geschweige die des Gegenstands begründen.

Dennoch führen alle diese Momente, obwohl keines von ihnen allein den Ausschlag gibt, auf das neue, eigene Problem der Malerei hin, wie auf einen neuen Gegenstand, den es doch in aller Kunst überhaupt gar nicht geben kann, da alle Künste dieselbe Einheit derselben Natur des Menschen zum einzigen Gegenstande haben.

Es ist in der Tat die Bedeutung der Natur, auf die es bei der Unterscheidung von Malerei und Plastik ankommt. Gemeinsam ist beiden die Natur des Menschen im Zusammenhange mit der allgemeinen Natur. Aber dieser Zusammenhang tritt bei der Plastik so wenig prägnant hervor,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

daß dagegen ihr Zusammenhang mit der Baukunst immer vorherrschend bleibt. Nur in Attributen wird der Zusammenhang mit der allgemeinen Natur angedeutet, wie in dem Hunde bei einer zartesten Szene, wie der des schlafenden Endymion, zu geschweigen der Bäume und Früchte, welche dem Bildwerk beigegeben werden. Aber auch dadurch bleibt der Zusammenhang nur lokalisiert; und die allgemeine Natur dient dabei nur als Hintergrund, wie das Bauwerk, von dem die Natur sich daher eigentlich gar nicht unterscheidet.

In der Malerei dagegen werden die Natur des Menschen und die allgemeine Natur konzentrisch. Wie die Natur des Menschen für die Kunst nur in deren Einheit besteht, so wird von der Malerei diese Einheit der Menschennatur eingestellt in die zentrale Einheit der allgemeinen Natur. Es ist daher zwar nicht ein neuer Gegenstand, geschweige ein neues technisches Problem des Gegenstands, sondern die Natur in ihrer Einheit bleibt auch hier der alleinige Gegenstand; und es ist keineswegs sein größerer Umfang, der den Unterschied hervorbrächte, sondern die Vertiefung der Einheit allein ist das neue Problem. Nicht die Natur wird ein neuer Gegenstand, sondern die Einheit der Natur wird ein neues Problem der Reinheit.

Es ist mithin eine richtige Fährte in dem Gedanken, den Schmarsow ausspricht, daß das Hauptproblem der Malerei die Wiedergabe des Zusammenhangs zwischen den Dingen dieser Welt sei. Aber der Zusammenhang allein, der den Dingen dieser Welt gegeben würde, könnte die Eigenart des malerischen Problems nicht ausmachen: worauf wollte denn die Malerei diesen Zusammenhang begründen? Das Zentrum darf ja immer nur für alle Dinge dieser Welt das Menschending allein sein und bleiben. Wir halten dieses Zentrum fest, wenngleich wir es konzentrisch in das Universum einsetzen. Der Zusammenhang darf sich nicht beschränken auf die Dinge dieser Welt schlechthin, sondern er muß, wie sehr er auf die Natur überhaupt sich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erstreckt, seinen Mittelpunkt stets in der Einheit der Menschennatur bewahren. Und diese Einheit der Menschennatur muß in die Einheit der allgemeinen Natur ausstrahlen.

Kann denn die Natur auch eine Seele haben? Ist es nicht nur die Moralität des Menschen, welche in der leblosen Natur vom Menschen aus eine Seele ahnt, in sie hineinträgt? So konnte Kant noch denken. Die Kunst hat uns allmählich darüber die Augen geöffnet. Und die Malerei hat in dieser Entdeckung der ästhetischen Natur ihre Eigenart zur Entdeckung gebracht. Die Einheit des Menschen hat sich eingepflanzt in eine neue Einheit der Natur, in welcher alle Lebensformen der Natur, die gleichsam ihren Leib bilden, zu einer Seele vereinigt worden sind. Die Landschaft ist die Seele der Natur geworden, die höhere Einheit, welche die Malerei der Natur erschaffen und entwickelt hat.

Aber ein weiter Weg ist es, den die Malerei zurückgelegt hat, bevor sie zu der Aufhellung ihres eigentlichen Problems, zur Feststellung ihres eigentlichen Gegenstandes, auf dem ihre Selbständigkeit beruht, gelangen konnte. Dieser lange Weg ist die Geschichte der Malerei selbst, von ihren geschichtlichen Anfängen bis zu den Höhepunkten, die das Ziel der Malerei zu bilden scheinen. Grund genug zur Erklärung der Tatsache, daß schwerer Streit in dieser Frage auf ihr lastet.

2. Die Farbe.

Wir verfolgen unsern methodischen Weg, indem wir von der logischen Vorbedingung der Naturerkenntnis aus auf diesen Zielpunkt der Malerei uns hinbewegen. Licht und Farbe sind nicht mehr und nicht weniger dinghaft, als dies Form und Linie sind. Wir haben bei der Plastik gesehen, wie Hildebrand in sicherem Idealismus das konstruktive Prinzip der Form erfaßt hat. Dieses Prinzip der Form ist das Prinzip der Linie; denn die Linie ist das methodische Mittel der Konstruktion des geometrischen Körpers; und der geometrische Körper ist das Kon-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

struktionsmittel des physikalischen, des chemischen, des biologischen Körpers. Das Strukturmodell für jeden Begriff des Körpers ist im geometrischen Prinzip der Linie enthalten. Diesen methodischen Begriff der Linie hat Winckelmann in seiner bellezza lineare mit philosophischem Geiste erkannt. Es ist vielleicht für die zeitgenössische Diskussion zum Schaden geworden, daß Karl Justi in seinem unerschöpflichen Meisterwerke diesen logischen Grundgedanken seines Winckelmann nicht klargestellt hat.

Seit Demokrit besteht ein scharfer Gegensatz zwischen den mathematischen Grundelementen der Körperwelt und eo ipso des logischen Objektbegriffs einerseits, und den physiologischen Elementen, insbesondere der Farbe andererseits. Der Sensualismus hat zwar die Unterscheidung zwischen den primären und den sekundären Qualitäten angenommen, nachdem Descartes in kritischer Reife sie erneuert hatte, aber seiner Grundtendenz gemäß muß er dennoch den Schwerpunkt auf die sekundären Qualitäten legen, die ja das unmittelbare Ergebnis der Sensation sind. Und das Mißverständnis, mit dem man noch immer Kants Methodik angreift, beruht in letzten Grunde auf dem Mangel dieser Einsicht von der methodischen Bedeutung, welche den mathematisch-logischen Elementen beiwohnt.

Man fragt noch immer, warum allein die Anschauung des Raumes mit dem apriorischen Werte ausgezeichnet werde; warum nicht ebenso auch die der Töne und die der Farben. Es hat nichts geholfen, daß Kant ausdrücklich es angemerkt hat: weil man von diesen Begriffen selbst keine Erkenntnisse herleiten kann, vielmehr erst für sie selbst der mathematischen Grundlagen bedarf. Das ist der Unterschied, der zwischen der Farbe und dem Raume eingesehen werden muß: um Erkenntnis von der Farbe zu erlangen, bedarf ich des Raumes; muß ich das Farbenspektrum in seinen geometrischen Linien zu Grunde legen. Erst auf Grund dieser Geometrie der Farbenlinien kann ich zur Physik der Farbenlehre gelangen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es bleibt mithin keineswegs dabei, daß die Farbe schlechthin subjektiv sei, sondern auch sie wird der aprioriischen Begründung zugänglich gemacht. Aber durch die Mathematik erst kann ihr diese Begründung zu Teil werden, keineswegs jedoch ist sie in der Empfindung der Farbe unmittelbar gelegen und begründet. Die Empfindung ist vielmehr immer nur sekundär; sie ist nur Krücke, oder der Anfangsweg der unmündigen Vernunft, der jedoch auf die Ansprüche hinweist, welche an die methodische Vernunft zu stellen sind. Die Farbe ist keineswegs lediglich Schein; aber die reale Bedeutung, die sie geltend macht, kann sie selbst nicht verbürgen; dafür muß sie auf die Mathematik provozieren.

Für die Ästhetik enthält nun aber die Empfindung überhaupt einen durchgängigen Doppelsinn, der bei der Farbe insbesondere zu Verwirrungen geführt hat. Während die graphischen Künste nur mit Weiß und Schwarz zeichnen, ist der Farbentopf der Malerei wie unerschöpflich. Und die Macht und die Schönheit der Malerei beruht wahrlich nicht zum geringsten Teile auf dieser ihrer Farbenpracht. Nun ist aber schon dem gemeinen Farbensinn die Buntscheckigkeit anstössig, und wenn von jeher das Schöne vom Angenehmen durch den Reiz unterschieden worden ist, so dürfte der Farbenreiz hierzu den Anlaß gegeben haben. Die Buntfarbigkeit kann sogar unangenehm werden; und so tritt die Farbe in den zweideutigen Wert des Reizes ein, der allenfalls angenehm wirken kann, der aber nicht die Eindeutigkeit hat, welche das Schöne auszeichnen muß.

Es verbindet sich sonach im Reize, unter dem die Farbe gefaßt wurde, ein moralisches Motiv mit dem logischen, welches auf dem Unterschiede der sekundären Farbe von dem primären Element des Mathematischen beruht.

Diese Vermischung von Motiven hat nun aber der ästhetischen Charakteristik der Farbe von Anfang an geschadet. Winckelmann verdächtigt die Farbe; und der Klassizismus hat dieses Mißverhältnis zur Farbe in verschiedener Abstufung immer aufrechterhalten. Mit der Farbe ist kon-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sequenterweise auch das Licht in Mißkredit gekommen. Lionardo ist zwar der Erfinder des Helldunkels; und vor allem geht die Entdeckung vom stereometrischen Sehen auf ihn zurück. Aber seine mathematische Einsicht gewinnt doch nicht die Oberhand über seinen malerischen Geschmack. Daher ist er nicht nur Feind der alten Buntfarbigkeit, sondern er warnt auch vor dem grellen Sonnenlicht am Mittag, und empfiehlt nicht nur das Atelierlicht, sondern auch das der Dämmerung. Sehen wir jetzt noch von dem freien Sonnenlicht ab, und denken nur an die Buntfarbigkeit, so ist der Geschmack dagegen sicherlich in der hergebrachten Vorliebe für Azur und Gold verständlich. Lionardo selbst hat aber keineswegs das gerechte Prinzip der Farbe fallengelassen. Seiner Theorie gebricht es nur, wie es scheint, an der Durchführung seiner Lichttheorie auf das Problem der Farbe.

Dieses Urteil bedarf zwar sehr der Einschränkung; denn Lionardo hat die Lehre von der Perspektive, welche von der Frührenaissance ab fast von allen Großen bearbeitet wurde, besonders von Brunellesco im Zusammenhange mit Toscanelli, dem Lehrer des Nicolaus von Cues, und von Piero della Francesca übernommen, und zur Lehre von der Luftperspektive ausgebildet. Durch die Luft aber ist ein neues Medium für die Strahlung des Lichtes und für die Farbenwirkung ermittelt worden, So ist die theoretische Vorbereitung für die Aufhellung des Farbenproblems schon weit gediehen; nur die logische Konsequenz für die logische Charakteristik der Farbe gegenüber dem mathematischen Fundamente hat sich noch nicht eingestellt. Daher hält sich auch der gleichsam moralische Verdacht gegen den Reizcharakter der Farbe noch immer aufrecht.

Erst die neueste Entwicklung der Physik, welche entgegen der Newtonschen Emissionstheorie des Lichtes die Eulersche Hypothese des Äthers zu fundamentaler Systematik ausgebildet hat, konnte indirekt auch hier Aufklärung schaffen. So hat sich das Vor-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

urteil entkräftet, als ob die Farbe nicht auch substantiellen Anteils wäre; als ob sie der mathematischen Reduktion unzugänglich bliebe. Dieses Vorurteil ist schon durch das Farbenspektrum widerlegt.

Aber jetzt wissen wir auch, daß nur in didaktischer, nicht in sachlicher, prinzipieller Methodik die Begründung der physikalischen Realität von der Geometrie ausgeht, und daher auch nicht von den Linien, welche die Formen der schweren Materie zu konstruieren vermögen, sondern daß diese physikalische Begründung der Körperwelt auf der Lichtmaterie und deren Identität mit der Elektrizität beruht. Jetzt kann es daher keine ernstliche methodische Schwierigkeit mehr machen, daß die Farbe als ein konstitutives Moment bei der bildnerischen Erzeugung des Gegenstandes anzuerkennen sei. Ist sie doch eine Energieform des Lichtes, dieses Fundaments der realen Materialität.

Gerade die malerische Erfahrung konnte bei dieser Einsicht mitwirken, wenn sie nur nicht andererseits durch die altgewohnte Bevorzugung des Raumes gehemmt worden wäre. Das Licht ist längst als ein raumbildender Faktor in der Architektur, der Plastik und der Malerei erkannt; und auch die Farbe ist dabei zur Mitanerkennung gekommen. Aber man hat diesen idealistischen Faktor, den man der Farbe selbst zugestehen mußte, auf die prärogative Geltung des Raumes bezogen und beschränkt. Dahingegen ist zu erkennen, daß die Leistung, welche für den Raum anerkannt wird, eo ipso auch der gesamten idealistischen Objekterzeugung zugute kommt. So hebt sich der ganze Zwiespalt zwischen der Farbe und den mathematischen Elementen der Erkenntnis grundsätzlich auf; wie er ja auch für die musikalischen Elemente der Gehörsempfindung, für die Töne seit Pythagoras bereits zur Aufhebung gekommen ist. Nur mit Geschmack und Geruch können wir keine wissenschaftlichen Erkenntnisse aufbauen; ihnen würde es daher auch zur Ablegung ihres subjektiven Charakters nicht nützen, wenn ihre physiologische Erkenntnis vollständig aufgehellt würde. Man könnte dennoch mit ihren an sich begründeten

Momenten keine Mitwirkung schaffen für die Konstitution der realen Körperwelt.

Auch das fundamentale Prinzip der Linie ist dadurch einer Vertiefung zugänglich geworden, welche für den Streit der Meinungen in der modernen Malerei von Wichtigkeit sein möchte. Es ist einerseits der Unterschied von Linie und Fläche, um den gestritten wird, und andererseits der Unterschied von Linie und Punkt. Das Problem der Farbe fordert gegenüber der strengen Linie die Verwischung des Konturs durch die Farbenflächen. Und andererseits fordert der Impressionismus die Auflösung der führenden Linie in die Farbenflecke, und daher in die Punkte. Es scheint, daß dabei eben das Problem der Form in Frage gestellt wird, wenn anders die Form sich mit der Linie deckt.

Und dieser doppelte Gegensatz steigert sich noch, und scheint die methodische Grundbedeutung der Linie preiszugeben dadurch, daß die mit der Linie verbundene Kontinuität aufgegeben wird. Der Punkt, als Farbenfleck, wird trotzig als ein diskretes Element angenommen, und in solcher Diskretion werden auch die Farbenflächen dem Kontur entgegengestellt. Man meidet in der Kontinuität die Gleichförmigkeit, das Verschwimmen der Grenzflächen, den Zusammenklang der Übergänge. Die Selbständigkeit, die man der Farbe für die Erzeugung des Raumes, wie des Raumgebildes zu erobern strebt, hält man durch das Gängelband der Kontinuität gefährdet; man argwöhnt in ihr das alte Gängelband der Linie. Die Farbe soll selbst kräftig sein, um das Formgebild zu erzeugen. Auch die Fleckenverteilung soll der Raumwirkung dienen, mithin auch der reinen Objektivierung. Und die Flächen, welche an die Stelle der Linie treten, werden ebenso sehr in feinsten Luft- und Lichtschichten zum Verschwimmen gebracht, wie die Farben zu harmonischen Übergängen gemischt werden.

Und diese Harmonie der Farben wird nur noch der idealistischen Forderung genauer angenähert, wenn der Netzhaut selbst die Mischung der Farben übertragen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wird. Dies alles ist höchst gesteigerter Idealismus. Die Farbe bleibt nicht materielles Pigment, sondern das Licht erzittert in ihr, wie in der Luftschicht, an der sie hängt. Das hat v. Tschudi in seinem lichtvollen Aufsatz über Manet sachlich klargestellt; nur die logische Konsequenz hat er nicht gezogen; und daher hat er, wie wir später zu beachten haben werden, auch die volle ästhetische Konsequenz verfehlt.

Es besteht also schlechterdings kein Widerspruch zwischen der Linie und der Farbe. Beide sind Formprinzipien. Ihr Unterschied besteht lediglich in dem der geometrischen und der physikalischen Linie. Wie Faraday den geometrischen Raumbegriff in den Begriff des Kraftraums aufgehoben, und dennoch in den Kraftlinien das Urprinzip der Linie beibehalten, und zu neuen Ehren gebracht hat, so erkennen wir es auch in dem Lichtprinzip der Farbe wieder. Und das alte Vorurteil von dem Reiz der Farbe kann uns nicht mehr an der konstitutiven Bedeutung irre machen, welche auch der Farbe beiwohnt. Sie ist die Tochter des Lichtes, und das Licht ist die Mutter des Seins, die rechte Mutter der materiellen Natur.

3. Die Farbenwerte.

Auch die Theorie der Farbenwerte, welche die ganze moderne Diskussion beherrscht, hat diesen idealistischen Charakter. Eigentlich ist diese Theorie gar nicht modern, sondern vielmehr schon im Begriffe der Lokalfarbe enthalten. Wer hat diesen Begriff zuerst aufgestellt? Worauf bezieht sich das Lokal? Doch offenbar auf die Örtlichkeit, welche von der Farbe beschienen, mithin auch in gewisser Weise für die Erscheinung erzeugt wird. So weist die Lokalfarbe über den farbigen Einzelgegenstand hinaus auf die Umgebung desselben hin, und diese nimmt einen unendlichen Umfang an.

Lionardo hat auch hier in seinem Traktat von der Malerei sich als den Philosophen der Kunst erwiesen, und zwar auf Grund seiner Mathematik, mithin als

den Platoniker der Kunst. Die Körper werfen ihre Bilder in Luft und Licht. „Das Gleichnis der ganzen Luft und jedes ihrer Teile ist in jedem Punkt der Oberfläche der vor ihr stehenden Körper enthalten.... so daß wir offenbar sagen können, das Gleichnis jedes Körpers sei gänzlich und mit allen Teilen in jedem Teil und im Ganzen der gegenüberstehenden Körper, und umgekehrt, sowie man es bei Spiegeln sieht, die man einander entgegenstellt." In ein solches Spiegelungsverhältnis treten die Körper und die sie umgebende Luft zueinander; durch die Spiegel aber besteht ein Doppelverhältnis von Körper und Luft zum Lichte, und daher auch zur Farbe. Die Malerei operiert mit diesem Doppelverhältnis, und macht daher die physikalische Werkstatt der Natur kraft theoretischer, logischer Einsicht zu dem eigentlichen Problem ihrer Theorie.

Lionardo begründet auf diese idealistische Logik der Malerei ihre Unterscheidung von der Plastik. Die Spiegelung, das idealistische Grundmotiv, wird tiefer durchgeführt, und zwar wird das Scheinen zum „Hindurchscheinen von Dingen durch andere." Hierbei enthüllt sich die Kraft der Farbe. „Verschiedenerlei Entfernungen wird hier der Maler zeigen, mit wechselnder Farbe der Luft...er zeigt die Nebelschichten, durch welche die Scheinbilder der Objekte nur mit Schwierigkeit hindurchdringen können, Regenschauer, die hinter ihrem Schleier Wolken samt Bergen und Tälern sehen lassen; er zeigt hier den Staub, in dem und durch den hindurch die Kämpfer, die ihn aufwirbeln, sichtbar werden. Der Maler wird dir die Fische zeigen, wie sie zwischen Oberfläche und Grund des Wassers spielen; er zeigt dir in des Wassers Oberfläche, wie die reinlichen Kiesel buntfarbig im Flußgrund auf dem gewaschenen Sande liegen, umwachsen von grünenden Gräsern. Die Sterne über uns in verschiedenerlei Höhe zeigt er dir, und so ganz unzählbare andere Dinge der Wirklichkeit, an welche die Kultur nicht reicht." So ist es der kosmische Zusammenhang, den Lionardo zum Gegenstande der Malerei auszeichnet auf Grund idealistischer Begründung. Er bezeichnet seine Theorie in der Überschrift „Grundlage der

Wissenschaft von der Malerei." Und aus diesem Idealismus heraus gibt er auch der auf Wissenschaft begründeten Malerei den Vorzug vor der Poesie. Nur in der Malerei gibt es „Gesamt-Verhältnismäßigkeit". So deutet er das Grundgesetz der Harmonie. Die Symmetrie beschränkt sich nicht auf das Verhältnis der Teile eines Einzelkörpers zu einander, sondern sie schließt ihr Verhältnis zu der Gesamtheit der Natur ein. Hierin hat die ganze moderne Theorie von den Farbenwerten ihre logische Grundlage.

Das Problem der Farbenwerte hat daher einen logischen Vorzug vor dem allgemeinen Problem von Licht und Schatten, weil durch diese die Korrelation mit der Allheit der Natur noch nicht zur Geltung gebracht wird. Und dadurch wird nicht nur das Gebiet der Malerei verkürzt, sondern es wird auch die idealistische Kraft, welche die Malerei auszeichnet, dadurch verdunkelt. Die Theorie der Werte hat nicht allein den künstlerischen Objektswert der Farbe erhöht, sondern auch ihren Anteil an der künstlerischen Erzeugung des Objekts, mithin ihren Wert als eines Faktors der Objektivität klargestellt und zwar erst zur Entdeckung gebracht. Die Vermittlung liegt allerdings hier in der Raumgestaltung, bei welcher die Farbe mitwirkt; die Raumgestaltung aber ist das Fundament der Körperbildung.

Nun hat sich aber dieses Mittel der Raumgestaltung durch die Theorie vom Farbenwerte auf die Naturumgebung erweitert; der Raum ist nicht nur das Gestaltungsprinzip des Einzelkörpers; er wird von den Farbenwerten in den Gestaltungsprozeß der Natur hereingezogen. Dadurch erweitert sich aber nicht nur der allgemeine Umfang der Malerei, noch auch nur der Horizont eines jeden Bildes, sondern dieser Zusammenhang zwischen Farbenwert und Raum wird zugleich ein Prinzip der malerischen Komposition.

4. Die Komposition.

Mit der Komposition aber empfängt die Malerei ihr methodisches Objekt. Die Farbe selbst ist ihr nur Beiwerk, wie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch das Licht nichts anderes ist. Auch der dargestellte Gegenstand ist gleichsam nur eine negative Bedingung. Auch das Universum, mit dem die Farbenwerte den unendlichen Zusammenhang herstellen, ist nicht mehr als dies. Die Landschaft hört daher auch auf, an und für sich ihr letztes Zielobjekt zu bilden: ihr eigentlicher Gegenstand ist die Komposition. Worin unterscheidet sie sich denn nun methodisch von der Gesamt-Verhältnismäßigkeit?

Der Begriff der Allheit, wie ihn die Logik der reinen Erkenntnis aufgehellt hat, zeigt uns auch hier den rechten Weg. Es kommt nicht auf die Größe des Umfangs an, um die Kraft der Allheit zu vollziehen; sie bewährt sich auch im scheinbar kleinsten Gebiete. Für die Unendlichkeit verschwinden die relativen Unterschiede von groß und klein. Es ist gleichgültig daher, ob es sich um eine weite Landschaft, um ein großes Schlachtenbild oder Seestück, oder aber um ein Porträt in engem Rahmen handelt; überall waltet Allheit, wo Einheit waltet, und wenn anders Einheit der letzte Sinn der malerischen Aufgabe sein muß, so muß auch Allheit in jedem Bilde die Einheit bilden. Diese Einheit der Allheit ist das Gesetz der Komposition. Und an dieser Allheit der Komposition haben ebenso sehr Luft, Licht und Farbe ihren methodischen Anteil, wie Linie und Umriß.

Vor dieser methodischen Einsicht erledigen sich alle die unklaren Streitfragen über die Bedeutung des Freilichts und des Kolorit. Wie könnte die Farbe Selbstzweck sein: kann es den überhaupt an irgend einem Gegenstande in der Malerei, in der Kunst überhaupt geben? Selbstzweck ist einzig und allein die Reinheit des Selbstgefühls. So geht der Zweck der Komposition, als des methodischen Grundmittels, überhaupt von dem Objekt ab, und auf das Selbst hinüber.

Fassen wir nun aber die an der Hand der Farbenwerte gewonnene Einsicht im Begriffe der Allheit, so hält uns diese nicht nur innerhalb der logischen Methodik fest, sondern führt uns zugleich auf die Heerstraße unserer ästhetischen Methodik.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Was wäre uns die Landschaft, was die ganze Natur in aller ihrer Pracht und Fülle, wenn sie nichts anderes für unser Gefühl wäre, als was sie für unsere Erkenntnis ist? Ist es denn etwa nur die Mannigfaltigkeit der Naturbeschreibung, welche uns in Lionardos Register von den Gegenständen der Malerei ergreift, ist es nicht vielmehr der Nebensinn, der sich durch diese schlichte Zusammenstellung des Kiesels auf dem Wassergrunde mit den Sternen am Himmel hindurchzieht, der Nebensinn mithin, der an alle diese Naturdinge sich anheftet, ist es nicht dieser Doppelsinn der Natur, der diese uns zum Gegenstande der Malerei stempelt? Mithin ist es gar nicht allein die Natur, welche ihr Gegenstand wäre, sondern eine neue Art von hindurchscheinenden Elementen kommt so an den Tag, eine neue mitwirkende Kraft, eine neue Mitwirkung der idealistischen Methodik.

5. Das sittliche Moment.

Wiederum haben wir es uns deutlich zu machen, daß es eitel Vorurteil ist, wenn man das sittliche Moment als ein heterogenes sich verdächtig machen zu müssen glaubt, um sich nur gegen die Pedanterie eines unkünstlerischen Moralismus zu waffnen. Ein solcher Moralismus wäre nicht nur unkünstlerisch, sondern auch unästhetisch; er würde der Kunst und dem Kunstgefühl die Reinheit nehmen.

Aber ebenso verkehrt, wie die Belastung mit moralischen Selbstzwecken für die Kunst wäre, ebenso verkehrt ist auch der tendenziöse Versuch, die Kunst der Moralität zu entrücken. Sie würde dadurch den Menschen als ihr Zentrum verlieren; die Seele würde von ihr genommen; sie würde um ihre Einheit gebracht, und somit auch um ihre Allheit, und daher um die Möglichkeit ihrer Objektivität überhaupt. Es ist freilich nur der Überschwang der Bewunderung für die Souveränität der Maltechnik, welche von Tschudi bei Manet zu dem Ausdruck verleitet: „Wer für sein Gemüt Anregung sucht, wer poetische Inspiration verlangt, wird bei Manet leer ausgehen.“ Gerade an einem so besonnenen

Gelehrten, dem wir so viel methodische Klarheit über diese Dinge verdanken, verlohnt es sich, die Irrung des Ausdrucks zu bedenken. Schon daß die „poetische" Inspiration gleichgesetzt wird mit der Anregung für das „Gemüt" bei einem Maler, ist nicht unbedenklich. Nur die malerische Inspiration dürfte hier eingesetzt werden; diese aber kann der Anregung für das Gemüt wahrlich nicht entraten.

Wir sehen davon ab, daß von Tschudi sicherlich weit davon entfernt ist, für seine eigene Person, für die Person des Kunstkenners diese Anregung für das Gemüt bei Manet zu vermissen; nur bei dem Laien setzt er eine solche Schwäche der Anregungskraft voraus. Wir wollen daher nicht versäumen, auch hierin tatsächlich ihm zu widersprechen; es wird dadurch das Verhältnis herabgesetzt, welches zwischen diesem großen Maler und dem Laienpublikum doch wohl bestehen dürfte. Hier kommt es uns nun aber nur auf den methodischen Fehler an: als ob man bei einem echten Kunstwerke „leer ausgehen" könnte, wenn man für sein Gemüt Anregung sucht. Das ist eine methodische Unmöglichkeit, weil eine Unzulässigkeit. Mit solcher Probe würde das Kunstwerk zu nichte werden. Alle souveräne Maltechnik könnte über diese Selbstvernichtung nicht hinweghelfen.

Und gerade die Allheit der Relationen, in welche die moderne Malerei gestellt wird, hat diesen Grundgedanken zu schlichter Klarheit gebracht. Es gibt keinen Einzelgegenstand, als Objekt der Malerei. Aber alle Farbenwerte, die ihn in einen unendlichen Kontakt mit der Natur versetzen, würden diese Allheit doch nicht für die Allheit des Selbstgefühls vollenden. Sie bliebe beschränkt trotz ihrem unendlichen Naturhorizonte, sie bliebe eng und dumpf bei all ihrer Weite, sie bliebe kahl und stumpf bei all ihrer Farbenpracht, und selbst ihrer feinsten Farbenharmonie, wenn die Allheit nicht bezogen würde auf den eigentlichen Gegenstand aller Kunst, auf die Einheit des Menschen in seiner Natur, als Einheit, und nicht als Doppelheit von Leib und Seele. Zu dieser die Natur und die Sittlichkeit für das reine Gefühl harmonisierenden Bedeutung der Allheit hat uns die neuere Malerei die Offenbarung gebracht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Licht ist für die Ästhetik derselbe Bahnbrecher geworden, wie für die Physik. Es ist daher ein irreführendes Wort, wenn das Licht bei Rembrandt als ein „metaphysisches Prinzip" gefeiert wird. Durch die Aufnahme eines solchen Wortes von einem sehr verworrenen philosophischen Zeitgeschmack wird nur Verwirrung in die Kunstgeschichte getragen. Die Wissenschaft, mithin auch die der Kunst, kann nur durch methodische Prinzipien gefördert werden. Und seit Kant sind die methodischen Prinzipien der Wissenschaft die wahrhaften metaphysischen Prinzipien. Auch vor Kant bestand die Echtheit der metaphysischen Prinzipien in iher methodischen Bedeutung und Fruchtbarkeit. Das metaphysische Prinzip des Lichtes und der Farbe hat sich uns in vollem Umfang und in Genauigkeit erwiesen. Es würde nicht metaphysisch, auch nicht für die Naturerkenntnis, wenn es als die mystische Macht enthüllt würde, die die Farbenzauber der sinnlichen Welt sichtbar macht. Die beste Mystik hat noch lange nicht das Recht sich als Metaphysik auszugeben, wenn es ihr an dem Hellblick der methodischen Logik fehlt.

Aber selbst wenn die vermeintliche Metaphysik auch den ganzen Lichtraum durchmessen könnte, so bliebe sie doch von der ethischen Seite hinter den Aufgaben der wahrhaften Metaphysik zurück. Dieser handelt es sich nicht um die Kosmogonie mit aller ihrer nicht endenden Mythologie, sondern allein schlecht und recht um das Universum des Menschen, um die Einheit der Menschennatur in der Einheit des Universums, um die Allheit des Menschen in der Allheit der Natur. Das ist die Metaphysik, welche allein Existenzrecht beanspruchen darf in der einheitlichen Kultur der Vernunft, in der systematischen Einheit der Philosophie.

So führt uns der Begriff der systematischen Ästhetik wiederum mit der methodischen Bedeutung zusammen, die wir in dem Höhepunkt der modernen Malerei erkannt haben. Was für alle Richtungen des Geistes die systematische Einheit bedeutet, das bedeutet für jede Kunst, und insbesondere für die Malerei, die Komposition, deren Einheit allheit-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

licher wird, gemäß der Allheit ihrer Aufgaben und ihrer Kunstmittel. Diese Steigerung legt die Farbe dar. Sie schien sekundär, schlechthin subjektiv; so ist sie von alters her gewertet worden. Nun aber hat die Malerei an ihr gerade eine neue idealistische Kraft zur Erscheinung gebracht, einen neuen Begriff der Allheit vollzogen. Und nicht genug, daß diese neue Allheit den Begriff des malerischen Naturobjekts erweitert und erhöht hat, hat sie zugleich auch, der systematischen Einheit des Schönen gemäß, das Sonnenlicht des Sittentages in ihre Farbenwelt hereingezogen. Kann es anders sein? Ist nicht das Auge sonnenhaft? Und wäre es sonnenhaft, wenn es nicht auch aufblickte zur Sonne, anstatt nur sich von ihr bescheinen zu lassen? Der Aufblick allein schon bezeugt der Seele eigene Kraft, die durch das Auge geweckt wird, weil sie im Auge selbst lebendig ist. Diese Einheit ist nicht Monismus, sondern Systematik. Und die Systematik der Philosophie unterscheidet die Einheit, als die der Allheit, von der Indifferenz des Monismus.

6. Hildebrands Nachtrag.

Hildebrand hat einen Nachtrag zum Problem der Form gebracht, auch über die Zusätze der sechsten Auflage hinaus; er ist besonders wichtig durch die Ausführung seiner Grundansicht für die Malerei. Hier wird der Raum als Voraussetzung für die Form festgehalten, aber die Mitwirkung der Farbe für die Raumgestaltung wird hervorgehoben, und dadurch eine Unabhängigkeit der Malerei vom Formproblem anerkannt. Die Farbenerscheinung, und wie es hier ausdrücklich heißt „das Nebeneinander von Farbenflecken" wird als eine eigene Sprache bezeichnet, „hinter der ein räumlicher Sinn steht". Die Farbe wird von Klang und Rhythmus unterschieden, und als Sprache, die den Sinn der Vorstellung gibt, ausgezeichnet. Dieser Sinn der Farbensprache wird nun aber als der räumliche Sinn anerkannt. Die Farbe ist „ohne ihren räumlichen Sinn malerisch noch nicht lebendig. Darin liegt der große Unterschied

der Farbe im Bild und der im Teppich". So weit wird der raumgestaltende Faktor nicht allein der Form, sondern jetzt auch der Farbe zugesprochen.

Daraus aber ergibt sich eine wichtige Konsequenz. Die Farbe weist auf die Landschaft hin. Die Disposition der Farbenwerte tritt in Wechselwirkung mit den raumwirkenden Kräften des Bildes, welches jetzt eben als Landschaft hervorgetreten ist. In ihr wird jetzt das Spezifische der Malerei erkannt, und daher auch dem Impressionismus sein Recht zugestanden. „Eigentlich ist erst mit dem Studium der Landschaft und der damit zusammenhängenden Ablösung des Forminteresses von dem allgemeinen Raumproblem die atmosphärische Sprache der Natur allgemein ins Bewußtsein getreten. In diesem Aufsuchen der natürlichen malerischen Sprachmittel liegt der wahre Sinn alles Impressionismus". Indessen bleibt der Künstler auf seinem Standpunkte des idealistischen Denkens.

Die faktische Helligkeit des Farbeneindrucks wird nachgeahmt. Aber das Bild beruht auf dem gegenseitigen Verhältnis der Tonwerte; es muß sich daher unabhängig machen von der „positiven Helligkeit der Naturfärbung", um seine „eigene selbständige Tontiefe" gewinnen zu können. Es kann also nicht bei einem „Positivismus der Farbengebung" sein Bewenden haben. Der kurze, gewichtige Nachtrag schließt mit der Anwendung auf die Komposition, sofern sie nicht aus dem Gesichtspunkte der Raumgestaltung entworfen wird. Ohne dieses leitende Prinzip kann „nicht die Natur selbst, sondern nur die Farbenwirkung einer im Herbarium gepreßten Natur" wiedergegeben werden. Die Farbe muß „als Raumsprache" verstanden werden. Sie erst ergänzt die malerische Begabung zu der „geistigen Fähigkeit, ein Bild der Natur zu schaffen". So wird das Streitobjekt der Farbe für den Idealismus der Bildgestaltung dadurch erobert, daß auch die Farbe ein Funktionswert wird, wie der Raum ein solcher bei ihm geworden war (verg. ob. S. 247, 253 ff); und die Farbe hat

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich diesem Funktionswert des Raumes eingeordnet. Die Farbe, als raumbildender Faktor, ist damit als ein idealistisches Moment zur Anerkennung gekommen. Das nennt Hildebrand: „die geistige Fähigkeit ein Bild der Natur zu schaffen".

Es ist ein großer Schritt damit vollzogen, ein schweres Hemmnis ist dadurch dem Verständnis des Idealismus genommen; — aber der Idealismus steht und fällt mit seiner systematischen Einheitlichkeit. Die Logik allein kann ihn nur begründen, nicht aber vollenden, und ohne die Vollendung kann seine Einheitlichkeit nicht gesichert, nicht durchgeführt werden. Das ist und bleibt der systematische Mangel im Formproblem, der auch nicht gehoben wird durch die Ergänzung der Form durch die Farbe, Diese allein, auch als raumbildender Faktor, kann die „geistige Fähigkeit" nicht erfüllen, welche zur Schaffung eines Bildes der Natur unbedingt gefordert wird. Die Landschaft wäre nicht die neue Offenbarung, zu welcher die moderne Malerei sie entwickelt hat, wenn allein der Farbenraum sie vom Farbenteppich unterschiede.

Die Natur, insoweit sie nicht das Problem der Naturwissenschaft, sondern das der Kunst bildet, ist weder im großen, noch in der kleinsten Erscheinung ein Ding für sich, sondern es muß in ihm immer lebendig werden d e r e i n h e i t l i c h e M e n s c h e n g e i s t. Darin allein erst kommt der U n t e r s c h i e d d e r L a n d s c h a f t von einem „Herbarium" heraus.

Wie das verworrene Grübeln über metaphysische Dunkelheiten und Geheimnisse ein Zeichen der Unmethodik ist, so ist es nicht minder ein Vorurteil, den Zusammenhang alles Natürlichen mit den sittlichen Kräften des Menschengeistes als einen Eingriff in die Souveränität des Kunstgeistes zu scheuen und zu verdächtigen. Hier kämpfen nicht ebenbürtige Kräfte gegeneinander, die es von vornherein waren und andauernd bleiben, sondern die Kunst kann nur dadurch ihre Ebenbürtigkeit erlangen, daß sie ihrer eignen Reinheit mächtig wird. Dazu aber bedarf sie ihrer b e i d e n Vorbedingungen, als klarer reiner Voraussetzungen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

7. Die Mosaikmalerei.

Wenn wir nicht nur der Spärlichkeit ihrer Reste wegen, sondern auch wegen deren nicht hinlänglicher Erhaltung, und vollends, trotz der Medeabilder, bei ihrer Qualität, welche der gerühmten Größe und Tiefe der griechischen Malerei nicht vollauf entspricht, von ihr überhaupt absehen, so richtet sich unser Blick zunächst auf die Mosaikmalerei, in welcher die neuere Kunst mit der antiken zusammenhängt. Das Doppelproblem, welches den Ursprung der Malerei bildet, läßt sich gerade hier deutlich erkennen. Freilich hat die christliche Kunst auch hier an die antike Plastik sich angeschlossen, und so kann man noch die Züge Apollons im Mosaikbilde Christi im Grabhaus der Galla Placidia in Ravenna erkennen. Aber den Weg zu ihrer Eigenart findet die Mosaikmalerei doch wohl erst da, wo sie die Geschichte Christi in ihrer symbolischen Bedeutung für das Naturwesen des Menschen, und daher auch für die Natur überhaupt zu fassen beginnt. Rührend bleiben daher die Denkmäler dieser Kunst in den Kirchen Roms, in denen der gute Hirte mit einer symmetrischen Schafherde dargestellt wird. Die Schafe selbst bleiben nicht Nebenfiguren; denn in der Costanza werden auch Rinder dem Erntewagen vorgespannt, und der Segen des Landbaues erscheint somit unter dem sternenbesäten Himmel dieser herrlichen Wölbung.

Vom Anfang an waltet dieser Doppelsinn in der Kunst des christlichen Mythos: die tiefe Tragik des Menschenloses in der Schuld der Menschen einerseits, zugleich aber andererseits die liebliche Anmut und die liebevolle Unschuld in der Darstellung des Göttlichen, als wäre es nur menschlich, als könnte es nicht besser geboren sein als im Menschlichen, und die keusche Naivität, in der alles Menschliche aus dem rein Natürlichen wieder geboren und wieder abgespiegelt wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

8. Giottos Kunstverhältnis zur Erneuerung der Malerei.

Mit diesem Gedanken treten wir vor Giotto hin. Wir sind schon früher darauf aufmerksam geworden, daß dieser Führer, man darf doch wohl sagen, Urheber des Weltalters der Malerei, der Arm in Arm mit Dante an der Grenze der beiden Kulturwelten steht, der des Mittelalters und der einer neuen Zeit, nicht etwa befangen war von der Dogmatik des Geistes, die er zu überwinden hatte, wenn er berufen war, einen neuen Geist heraufzuführen. Es genügt aber nicht, durch eine einzelne Briefstelle gegen den Kulturwert der Armut diese seine Freiheit von der einseitigen Enge des Franziskanertums außer Frage zu stellen. Und auch wenn wir das große Gedicht nach Gebühr beachten, in dem Giotto sich geradezu von dem Vorwurfe reinigen zu wollen scheinen könnte, als ob er dem Ideal des heiligen Franz, eines Helden seiner Kunst, mit seinem Kulturbewußtsein anhinge — „Fürwahr nur große Schande ist, Tugend nennen, was das Gute tötet...ja selbstgewählte Armut lobe ich nicht" — so wird damit doch nur diesem großen Zyklus seiner Bilder gegenüber seine Freiheit klargestellt. Indessen muß sich unsere Meinung noch weiter vorwagen, weil unsere Methodik, unser Begriff der ästhetischen Reinheit dies erfordert: selbst der Geschichte Christi gegenüber muß der epochemachende Künstler geistige Freiheit ebenso sich erringen, wie gegenüber der der Heiligen.

Von hier aus können wir nun aber aus der scheinbaren Skepsis heraus zu einer positiven Einsicht gelangen.

Wie ist es denn zu verstehen, daß Giotto bei seiner klaren, grundsätzlichen Verachtung des Mönchsideals der Armut die Legende des heiligen Franz mit einer solchen Tiefe der Kraft und der Schönheit immer wieder ausmalen konnte, nicht nur in den Wandbildern zu Assisi, sondern auch in der Croce zu Florenz? Hat ein Giotto etwa eben nur auf Bestellung gearbeitet, oder galt für ihn nur l' art pour l' art, die Stoffe mögen sein und bedeuten, was sie wollten? Die Frage selbst schon verrät ihre Absurdität.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Legende des heiligen Franz hat für den weltgeschichtlichen Geist Giottos den Sinn der großen sozialen Frage. Diesen Sinn hatte sie zu der Zeit, als sie entstand; und da alsbald sie diesen Sinn verlor, und in die allgemeine Kultursünde des Kirchentums einging und unterging, da hält Giotto mit seinem Unwillen und seiner Entrüstung über diese kirchliche Entartung einer ursprünglich sittlich-sozialen Bewegung nicht zurück. Die Anekdote ist wahr, wenn auch etwa nur gut erfunden, daß Cimabue ihn entdeckte, als er die Schafe hütete, dabei aber ein solches so wunderbar zeichnete, daß Cimabue ihn von der Herde weg in seine hohe Schule aufnahm. Auch Mantegna ist vom Hirten zum großen Künstler aufgestiegen. Das soziale Gefühl verbindet Giotto mit dem Bilderstoffe des heiligen Franz.

Es ist nun sicherlich nicht dasselbe Verhältnis, das ein Künstler seiner Zeit, und wäre er einer der größten aller Zeiten, zu dem Glaubensstoffe der christlichen Geschichte nehmen könnte, oder gar müßte, wie zu dem Legendenstoffe der Heiligen. Indessen unsere Voraussetzung der Reinheit wird hinlänglich dadurch befriedigt, wenn wir mit Sicherheit gewahren können, wie Giotto das rein Menschliche und das rein Sittliche in der ganzen Glaubensgeschichte Christi beinahe ausnahmslos zur Darstellung bringt. Das Leiden allein, als Menschenschicksal, wird das Problem seiner Menschennatur. Dieses Leiden ist die Summe des Menschenlebens. Daher kann es nicht einen Widerspruch bilden zum Leben des Menschen. Der Tod ist der Frieden, der Trost im Menschenleben. Er stellt daher die Kreuzigung immer nur als den Triumph des Todes d. i. als den Triumph des Lebens dar. Er hat keine Geißelungsszenen bei seinem Crucifixus; und auch kein Schmerz und keine Qual ist weder im Gesichte, noch etwa in dem verrenkten Gliederbau zu spüren. Die Arme sind nicht an das Kreuz geheftet, sondern wie zum Segnen ausgebreitet; vielleicht ist es nicht nebensächlich, daß die hohle Hand nach unten geht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wo es nötig ist, wie beim Bethlehemitischen Kindermord, zieht er alle Register der Dramatik auf, aber von der Geschichte Christi hält er alle Greulszenen fern; sie ist ihm die Geschichte des Menschen, aber nicht die historische mit ihren Greueln, sondern die ideale Geschichte des Menschenwesens, für die es keinen Frieden gibt ohne Leiden. Daher ist ihm das Leiden Christi ein göttliches Leiden, weil die Sittlichkeit des Menschen sich in ihm offenbart, und in der Sittlichkeit sein Schicksal, sein Wesen, seine Natur.

Man hat bemerkt, und wem könnte es entgehen, daß ein schöneres Christusbild auch Lionardo nicht geschaffen habe; auch Michelangelo hat es nicht erreicht; und höchstens einmal, im Fischzuge, Raffael. Woher kommt das wohl, daß die Kunst an diesem ihrem höchsten Idealbilde sich gleich bei ihrem Eintritt so erschöpft hat? Die souveräne ästhetische Freiheit, welche Giotto auszeichnet, kann allein diese individuelle Seltsamkeit erklären. Er hat sich unabhängig gemacht von dem Zwang und Bann der Glaubensgeschichten, und ist überall den Legenden auf den Grund ihres sittlichen, kunstvollen Sinnes oder ihrer Bedeutsamkeit gegangen.

Daher hat er auch die Geburt Christi im Zusammenhange mit der Geschichte der Vorfahren dargestellt. Es wird eine Anekdote berichtet, nach der er über den heiligen Joseph sich lustig gemacht habe; dargestellt aber hat er ihn keineswegs als eine komische Figur, sondern in der ganzen Frömmigkeit, welche auch der Maria ihrem göttlichen Kinde gegenüber eigen ist.

Und diese Ergebenheit Josephs wird von ihm vorgebildet durch die wunderbaren Bilder über Joachim, wie er vor den Hirten steht, und durch die Priester verstoßen und an der Darbringung eines Opfers verhindert wird; wie alsdann aber sein Gebet erhört wird, und die Engel ihm die Heimkehr anbefehlen. Es kann an Modernität ferner nicht übertroffen werden, wie Joachim und Anna an der goldenen Pforte sich inniglich küssen, und wie in der Mannig-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

faltigkeit des Lächelns die Frauen im Torweg diesen Akt begleiten.

Wer Lorenzettis Wochenstubenbilder in Siena gesehen, und an ihrem genrehaften Realismus sich erfreut hat, der hat nun auch dafür das Urbild bei Giotto zu bewundern. Und Tizian hat in der Darstellung Mariä im Tempel die Architektur des Tempelgangs zwar gewaltig erweitert, aber ihre geschlossene Dramatik doch vielleicht nicht erhöht, vielleicht nicht einmal den holdseligen Blick der kleinen Maria übertroffen.

Ebenso wie das Christusbild, ist auch Giottos Bild der Maria von typischer Vorbildlichkeit in der Malerei der Renaissance geblieben; aber damit soll keineswegs gesagt sein, daß es erreicht worden wäre. Nur Michelangelo, der eben auch Giotto in seiner ganzen Größenart zum Vorbild hatte, dürfte auch hier seinen Weg gegangen sein. Es genügt nicht, zu sagen, daß Maria hier nur die Mutter mit dem Kinde geworden sei: vielmehr ist sie die Idealgestalt des Weibes geworden, wieder geworden, wie eine Niobe, oder eine Göttin des Parthenon.

Die Größe der menschlichen Gestalt, die wir als Michelangelesken Typus auszuzeichnen pflegen, diese machtvolle Größe ist die Urgestalt Giottos. Sie ist gleichsam die geometrische Grundgestalt seiner Schönheit. Mag es immer sein, daß er diese Größe von Cimabue überkommen habe, der selbst sie dem Byzantinischen Typus verdankt, so ist diese Größe in aller ihrer Kraft und Mächtigkeit dennoch frei von jener Kolossalität, die besonders im Gesichte noch nicht die geistige Freiheit der seelischen Anmut aufkommen läßt. Die Größe in den Gestalten Giottos steht in Einklang mit der strahlenden Gewalt, welche dort das Antlitz hat. Und diese Einheit in der Größe, des natürlichen Wuchses und der seelischen Macht in aller Mannigfaltigkeit, wird das Idealbild der Maria.

Und diese Maße der Größe des Wuchses, wie der Seelengröße, nehmen auch die Heiligen dieses Sagenkreises an, die Anna und die Elisabeth, aber auch die Magdalena. Gerade die Magdalena ist auch ein Idealtypus ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

worden. Man vergleiche die Bilder in der Unterkirche zu Assisi, in deren einem ihr Christus erscheint, der vor ihm Knieenden, und leidenschaftlich die Hände nach ihm Ausstreckenden, während sie in einem andern machtvoller als eine Hera dasteht, und der Stifter mit glühendem Auge vor ihr kniet, und ihre Hand ergriffen hält. Hier ist die Sünde mehr als vergeben; die Schönheit hat die Heiligkeit geweiht.

Der Typus der göttlichen Gestalten ist der der menschlichen geworden, bei den Frauen, wie bei den Männern. Die Idealität des menschlichen Geschlechts ist durch diesen Anfang, diesen Ursprung der neuen Kunst offenbart worden, die Einheit von Seele und Leib in der Natur des Menschen, die Einheitlichkeit des ästhetischen Begriffs vom Menschen.

Es ist daher eine verhängnisvolle Verwirrung in der Formulierung gelegen: „Durch ihn begann die Kunst die Aufgabe der Religion zu übernehmen." In dieser Formulierung von Henry Thode liegt die Methode seiner ganzen Kunsttradition. Sie ist grundverkehrt für die wahrhafte Kunst; sie ist dem ästhetischen Begriffe der Kunst widersprechend.

Und nicht nur nebenbei ist sie auch ebenso grundverkehrt für die wahrhaften Kulturtendenzen der freien, echten Religion. Die Kunst kann niemals die Aufgabe der Religion zu übernehmen haben. Sie kann immer nur ihre eigene Aufgabe übernehmen. Übernimmt sie eine andere, so wird sie unrettbar Afterkunst; das ist die Jesuitenkunst aller Art. Sie verliert alsdann ihre Reinheit, ihre Eindeutigkeit, ihre Eigenart.

Dahingegen erkennen wir Giotto als den Begründer der freien Kunst an den Stoffen der Glaubensgeschichten, die ihm nur Stoffe sein konnten, wenn anders er reine Kunst an ihnen gestalten wollte. Wenngleich sein Herz anders ihnen gegenüber geschlagen haben mag, wie gegenüber den Sagenstoffen des heidnischen Mythos, oder denen politisch-sozialer Historienbilder, wo er ihnen sich hingegeben, so fordert dagegen die Reinheit der Methodik, die sein Genius bewährte, unbedingt seine ästhetische Freiheit auch gegenüber den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heiligsten Glaubensstoffen. Nur durch diese Freiheit konnte er zu seiner reinen Aufgabe emporwachsen.

Und diese methodische Voraussetzung wird reichlich durch die unbefangene Betrachtung seiner Bilder bestätigt. Besonders instruktiv sind in dieser Hinsicht die großen Allegorien der Ordensgelübde. In der Vermählung des heiligen Franz mit der Armut könnte man das Kultururteil Giottos im Kopfe der Armut zu erblicken glauben. Trotzige Kraft liegt in ihm, wie in der ganzen wohlgegründeten Gestalt. Das Elend der Armut ist in der Fiktion dieses Bannkreises ausgelöscht. Aber kein satyrischer Zug mischt sich in diese rein objektive Darstellung. Apollinisch ist der Christuskopf, und von einer Liebenswürdigkeit, die sonst kaum wiederkehrt, der des heiligen Franz. Nur in den Frauengestalten der Umgebung wagt sich in der Neugier des Blicks und des Fingerspiels das Urteil dieser engern Welt selbst über den absoluten Wert dieser Institution hervor.

Auch bei der Keuschheit ist der Humor unverkennbar. Die sie darstellende Person zwar, in ihrem engen Erker, ist von klassischer Schönheit, ähnlich den sie umschwebenden Engeln; aber die kräftige Gestalt, unten aus einem Brunnen in halber Figur nackt herausragend, macht ein ziemlich klägliches Gesicht zu der Reinigung, der sie teilhaft wird; und die Zuschauerinnen können sich auch eines beifälligen Lächelns nicht enthalten; und auch von der Brüstung herüber schaut man bedenklich hinunter.

Es kann nicht anders sein, wenn ein Künstler von dieser für seine Kunst geschichtlichen Bedeutung ein solcher Ideenmaler werden will, so muß er seine Ideen in diese Stoffe legen, nicht die in dem Stoffe gelegenen Ideen selbst wieder als Ideen, nicht als Stoffe, annehmen. Der Humor erzeugt die ästhetische Idee solcher religiösen Stoffe, und macht sie daher der künstlerischen Darstellung zugänglich, wie freilich nicht minder auch die Erhabenheit sich ihrer bemächtigt. Aber es ist auch dann nicht die Erhabenheit der religiösen Stoffe, die vielmehr nur den Anlaß bietet, sondern der Kunst selbst muß es vorbehalten bleiben,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

an diesen dem Sprachgebrauche zufolge als religiös erhaben bezeichneten Stoffen erst die ästhetische Erhabenheit zu vollziehen.

Es ist die größte Schwierigkeit für den Stil des großen Künstlers, weder nach der einen, noch der andern Seite die Reinheit zu entstellen. Giotto besteht diese schwierige Probe seiner Dramatik. Lehrreich ist in dieser Beziehung nicht allein das Bild der Herodias in der Croce, bei dem wir schon auf die Gestalt mit den über die Brust gekreuzten Armen aufmerksam geworden waren (I, S. 316), sondern auch die Vergleichung der Beweinung des heiligen Franz durch die Nonnen in Assisi mit der durch die Mönche in der Croce. Die ganze Stufenleiter, mehr des Entsetzens freilich als der verklärten Trauer, wird in diesen Mönchgesichtern gemalt, während die Nonnen in dem Bild in Assisi allerdings die Physiologie des Schmerzes ausdrücken.

Bei der Beweinung Christi dagegen ist der Kopf Christi wiederum von reinster Schönheit, während der des heiligen Franz auf beiden Bildern seiner Beweinung nur edel und verklärt ist. Dieser Verklärung entspricht jedoch mehr der Ausdruck der Nonnen in aller seiner Mannigfaltigkeit als dort der der Mönche.

Die providentielle Bedeutung Giottos läßt sich allein schon in seiner Freundschaft mit Dante erkennen. Vereinigt eröffnen Beide das neue Italien, und machen Florenz zur Geburtsstätte der Renaissance für die neue Welt der Kunst, und durch sie an ihrem Teile der neuen Kultur. Wir werden darauf zu achten haben, daß ein einheitlicher Geist der Malerei von Giotto ausgeht.

9. Die Einheitlichkeit in der Universalität Lionardos.

Lionardo stellt die Einheitlichkeit der Kunst durch seine Persönlichkeit auf eine neue große Probe. Er ist vielleicht das größte Universalgenie aller Zeiten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leibniz ist es doch nur für alle Wissenschaften; er aber ist es für alle Wissenschaften nebst allen Künsten. Wie schwer mußte ihm daher die Einheitlichkeit werden, da er, abgesehen von den Wissenschaften, von allen seinen Künsten zur Mannigfaltigkeit gereizt wurde; und doch hat er sie alle durch seinen Genius bezwungen. Es möchte gar keine schlechte Definition des Genius, wenn sie überhaupt anders als durch den Stil einer künstlerischen Persönlichkeit möglich wäre, die sein: daß der Genius die Einheit seiner Kräfte bedeutet. Es bedarf keines Zusatzes weder für die Kräfte, noch für die Einheit. Wo der Genius fehlt, da fehlt den Kräften die Einheit, und wo die Einheit fehlt, da fehlen mit ihr auch die Kräfte des Genius.

Die Kräfte können allein geschätzt werden durch die Leistungen. Bei Lionardo erprobt sich seine Einheitlichkeit, bei aller Überfülle seiner Kräfte, in dem abgemessenen Umfang seiner Leistungen. So erklärt sich der Schein eines geringern Umfangs seiner Produktivität. Er hat ganze Werke unvollendet gelassen: nicht Zerstreuung seiner Interessen trägt die Schuld, noch auch die unermüdliche Beschaulichkeit in der Fortführung seines Schaffens, sondern die Einheitlichkeit allein war das Prinzip seiner ganzen Schaffenskraft. Kaum er selbst nur konnte es wissen, ob er diese Einheitlichkeit sich hätte wahren können, wenn seine Produktivität ungebändigt sich hätte zur Ausführung bringen können. Die positive Probe hat er unzweifelhaft geliefert: alles, was wir auf allen Gebieten von ihm besitzen, trägt das Gepräge der Vollendung, insoweit er es vollführt hat. Daher sind vielleicht, mehr noch als bei den anderen Großen, bei ihm die Handzeichnungen die vollgültigen Zeugnisse seiner Genialität, seiner Einheitlichkeit in der Kraftfülle.

Auch in anderer Hinsicht vollzieht er die Einheitlichkeit in seinen Werken. Mehr vielleicht als jeder andere Künstler, besonders jeder Maler, strebt Lionardo nach der Darstellung absoluter Schönheit. Und vielleicht darf man sogar sagen, daß kaum Raffael diese steile Höhe klarer erreicht habe als er. Sein Christus geht zwar die Wege der Theophanie Giottos, aber er ist doch

noch menschlicher, persönlicher, man möchte sagen, porträthafter. Und so ist seine Maria nicht minder ein Idealbild verklärter Schönheit. Und dennoch hat dieser Maler des Erhabenen, der Maler des Abendmahls, der Madonna, der heiligen Anna Selbdritt, in seinen Zeichnungen eine Fülle von Karikaturen hinterlassen, wie er auch in seinem Traktat solche als Probebilder angebracht hat, so daß man von ihm aus auf den Gedanken geleitet werden muß: das Erhabene und der Humor gehören zusammen.

Was man nämlich als Zeichnung, dem Normaltypus gegenüber, Karikatur nennt, das ist aus dem Gesichtspunkte des reinen Gefühls die Erscheinung des Humors. Die Einheitlichkeit in Lionardos Kunstgeist vollzieht sich in dem Gleichgewicht zwischen den Momenten des Erhabenen und des Humors in seinem Ideal des Schönen. Und dieses Gleichgewicht erweist sich noch deutlicher, als selbst die Einheitlichkeit es aufdringt, als die schwerste Aufgabe dieses Genius, die dem Umfang, aber nicht dem Gepräge seiner Fruchtbarkeit zum Hemmnis werden konnte.

Ihm genügte es nicht, etwa einmal ein Erhabenes, ein andermal aber ein Werk des Humors zu schaffen, sondern in demselben Werke sollte gleicherweise das eine, wie das andere Moment, zur gleich kräftigen, ebenmäßigen Darstellung kommen. Das ist der tiefere Sinn, den die Einheitlichkeit in seinem Genius behauptet: er wehrt es ab, was der Genius sonst sich verstattet, daß bald das eine, bald das andere Moment das Übergewicht gewinne: er fordert das Gleichgewicht beider Momente immer und überall.

Wir verstehen aus dieser Bedeutung der Einheitlichkeit nicht nur die Art seiner Produktivität, sondern auch die Eigenart seines malerischen Problems, der nicht minder auch eine Einheitlichkeit zukommt. Und diese Einschränkung, wenn man so sagen darf, aller seiner malerischen Probleme auf ein einheitliches ist selbst wiederum von einer hervorstehenden Problematik. Worin besteht diese Einheitlichkeit seines malerischen Problems?

Bedenken wir zunächst die künstlerische Universalität dieses als Genie des Geistes überhaupt Unvergleichlichen. Wie er von der Mathematik und Physik zu den Wurfgeschossen und zum Festungsbau kommt, so ist er Baumeister und Bildhauer. Diese Universalität teilt er nun zwar mit den meisten seiner großen Zeitgenossen; indessen kommen sie ihm nicht gleich in der Fruchtbarkeit mechanischer Entwürfe, noch auch erheben sie sich zu der philosophischen, logischen Spekulation, die aus seinen Forschungen hervortreibt. Aber sie alle erstrecken ihre künstlerische Universalität auch auf ihre Malerei.

Was man jedoch bei den Anderen Historienbild zu nennen pflegt, ist eigentlich nur Plastik und Architektur selbst, übertragen auf die Malerei. Auch die Plastik ist auf ihrer Höhe in der Schöpfung des Gruppenbildes angelehnt an das Bauwerk. Lionardo ist nun zwar durch kein Bild so typisch bekannt geworden, wie durch das Historienbild des Abendmahls, dennoch aber ist es eine Täuschung, wenn man einen solchen Charakter diesem Bilde zuschreibt. Sowohl das Bild Christi, wie auch die Bilder der Apostel widersprechen dieser Ansicht. Man müßte denn sogar auch meinen, Lionardo habe für die Andacht des Gottesdienstes sorgen wollen. Aber was ist denn sonst der Gegenstand dieses Bildes?

Er hat ja auch Kriegsbilder entworfen, wie den berühmten Karton zur Schlacht bei Anghiari und andere Reiterstudien. Hier hätte leicht die Plastik der Bewegungen die Vorhand gewinnen können. Wir dürfen auch von diesem Karton nur die Prävalenz des Erhabenen vermuten, in gleicher Weise wie im Kampf der Jünger um den letzten Trost des Meisters. Und was ist im letzten Grunde das Bild der Madonna mit dem Kinde anderes als entweder ein Vorwiegen des Erhabenen, oder aber das des Humors? Der Gegenstand bleibt unter diesem Gesichtspunkte immer nur einzig und allein das Schöne selbst, dessen Gegenstand dadurch als ein spezifisch malerischer Gegenstand noch gar nicht bestimmt wird. Da wir Lionardo als den Genius der Einheitlichkeit begreifen wollen, muß

uns die Frage nach seinem Gegenstande etwas anderes bedeuten als die des allgemeinen ästhetischen Gegenstandes. Alle Kunstrichtungen vereinigen sich bei Lionardo in seiner Malerei: welche malerische Bedeutung hat bei ihm der Gegenstand?

10. Das Problem des Porträts. Lionardo ist der Genius des Porträts.

Was bedeutet das Porträt als der eigentliche Gegenstand der Malerei?

Wir wissen, daß die Einheit des Menschen der Gegenstand aller Kunst ist. Welche Kunst aber könnte diese Einheit von Seele und Leib in der Natur des Menschen inniglicher zur Erscheinung bringen als die Malerei, wenngleich wir die Natur überhaupt, als Landschaft, zum eigentlichen Gegenstande der Malerei gemacht haben. Es besteht kein Widerspruch zwischen diesen beiden Gegenständen, dem Menschen und der Landschaft. Wären sie ein Widerspruch, so gäbe es nur Plastik, und nicht auch Malerei. Wir wissen, daß es die konzentrische Durchdringung der beiden Kreise ist, welche die Landschaft zur Seele der Natur für die Malerei macht. Wir können daher von dem konzentrischen Kreise der Landschaft jetzt absehen, und uns lediglich an den Kreis des Menschen halten.

Gewiß kann auch die Plastik das Maß des Menschen gestalten. Und dieses braucht nicht nur ein Normalmaß zu sein: die römische Plastik hat den Porträtbüsten Individualität verliehen. Aber darin zeigt sich schon ihr Zusammenhang mit der Malerei, der an dem Problem des Porträts sich einstellt.

Indessen zeigt sich auch hier das Schicksal jeder Kunst, wenn sie mit einer andern zusammentrifft: daß sie von ihr abhängig wird. Und jede Abhängigkeit schwächt ebenso sehr die Eigenart jeder einzelnen Kunst, wie sie andererseits ihre Grenzen zu erweitern scheint. Das plastische Porträt ist nicht ein reines Werk der Plastik, sondern der Mischung der plastischen Technik mit dem Grundproblem der Malerei, mit dem auch alle technischen Probleme derselben zusammenhängen. Das Porträt ist der Mensch der Malerei.

Auch die Landschaft ist gleichsam das Porträt der Natur, die Natur aus dem malerischen Gesichtspunkte des Menschen.

Am Porträt steigert sich die allgemeine ästhetische Antinomie zwischen dem Normaltypus und der Idee: die Steigerung begibt sich an dem Begriffe des Individuums, welches und sofern es durch den Normaltypus nicht erschöpft wird. Dieser Satz gilt schon für die Poesie, und auch für die Plastik; er wird aber zum Grundsatz für die Malerei. In ihr kann die Einheit des Menschen nicht lebendig werden, es sei denn in der Durchdringung seiner Seele mit seinem Leibe, seines Leibes von seiner Seele. Diese Durchdringung ist das malerische Geheimnis, das malerische Problem der Individualität.

Gewiß gehört jeder Mensch seinem Volke, seinem Zeitalter und Milieu an. Aber unter diesem statistischen Gesichtspunkte kann die Malerei ihn vorab zur Sitzung annehmen, nicht aber sich auch nur zum Modell machen, geschweige zum schöpferischen Vorwurf. Dieser statistische Mensch könnte höchstens für die Zeichnung zum Vorwurf werden, eigentlich auch nur für die Vorzeichnung. Er ist noch gar nicht das Individuum, das der Malerei vorschwebt, sondern nur ein biographisches Abstraktum. Wie kommt nun Blut und Seele in dieses abstrakte Individuum? Ist es doch nur nach jener Antinomie von Typus und Idee die Idee, welche diesem abstrakten Individuum die Seele der Individualität einhaucht?

Wir bedürfen jetzt nicht mehr dieses Ausdrucks, den wir längst durch die Reinheit des Gefühls ersetzt haben. Und die logische Kraft der Reinheit haben wir objektiv in der Einheit des Menschen fixiert. Die Individualität des Menschen der Malerei ist die Einheit, welche allein die Malerei zu vollziehen hat in ihrem Grade der Durchdringung von Leib und Seele.

Es ist nur eine Folge der Antinomie von Volkstypus und Individuum, welche die Antinomie zwischen einem Typus der Theogonie, der göttlichen Glaubensgeschichte und einer menschlichen Person bildet. Nicht auf die Frage wollen wir uns hier einlassen, die wohl bei manchem Renaissancebilde der heiligen

Familie aufsteigen könnte, ob etwa Giovanni Bellini oder Raffael für den Karton besonders jüdische Männer als Modelle benutzt haben; unsere Frage betrifft vielmehr die göttliche Metapher des Menschen, die Darstellung der Menschen im Zyklus der göttlichen Geschichten, kurz der Menschen, als göttlicher Wesen. Die Antinomie wird hier für das Problem des Individuums noch gesteigert.

Trotz dieser Vergöttlichung soll nichtsdestoweniger der Mensch Mensch bleiben; anderenfalls müßte er zur Allegorie verblassen. Diese Menschlichkeit kann nur die Individualität zur Darstellung bringen. Darin eben unterscheidet sich die Malerei der Renaissance von ihren byzantinischen Vorstufen. Der Heiligenschein kann den Menschen die Göttlichkeit verleihen, aber nicht die Menschlichkeit. Erst durch die Durchführung der Menschlichkeit entsteht die neue malerische Göttlichkeit. So bleibt es immer bei dem Gegensatz von Göttlichkeit und Menschlichkeit.

Wenn nun aber die Malerei ihr eigenes und alleiniges Problem des Menschen hat, so kann sie nicht mit der Theologie wetteifern wollen: auch die Göttlichkeit muß in den Schwerpunkt der Menschlichkeit zurückgehoben werden. Mithin muß die Individualität auch für die Mutter Gottes das Modell werden. Das Muttergottesbild muß Porträt werden. Nur das Porträt vollzieht jene Durchdringung von Leib und Seele, welche die Einheit des Menschen ausmacht. Nur das Individuum ist Mensch. Auch die Mutter Gottes und auch Christus, das Kind wie der Mann, müssen Individuen werden.

Darin möchte die Originalität Lionardos bestehen, daß er von dem Vorurteil der Antinomie zwischen Mensch und Gott die Malerei befreit, und dadurch ihr wahrhafte Idealität verliehen hat. Der gesamte Stoff der religiösen Malerei müßte sonst als ein Hemmnis der Malerei betrachtet werden.

Giotto ist der Vorläufer Lionardos, weil er menschliche Geschichte, den Roman bis zur Novelle in diese abstrakten Stoffe gebracht hat. Das Porträt wagt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich bei ihm aber nur erst in den Nebenfiguren hervor, die gleichsam den Chor dieser dramatischen Szenen bilden; in Christus selbst und in der Maria bahnt sich das Porträt nur erst an in den übermenschlichen Gestalten, die daher aber auch gleichsam noch solche der Plastik sind: die Plastik ist die Vorstufe der Malerei aus dem Gesichtspunkte des Porträts.

Lionardo dringt in diesen Schwerpunkt der Malerei vor. Man sagt wohl, dieser Christus und diese Maria, sie haben beide, bei aller ihrer Göttlichkeit, etwas rein Menschliches. Nach diesem Ausdruck bleibt es aber bei jener für die Malerei verhängnisvollen Antinomie. Christus und Maria werden bei Lionardo vielmehr Porträtfiguren. Das ist die Sache, auf die es ankommt, die jene Antinomie schlechthin zur Erledigung bringt.

Wird dadurch etwa die Göttlichkeit dieser Schönheiten aufgehoben, oder auch nur verringert? Der Mensch des Porträts ist die Individualität des Menschen, und sie ist die Einheit der Natur des Menschen in Seele und Leib. Es gibt keine gewaltigere Einheit, keine innigere, keine wahrhaftere, keine lebendigere als diese der menschlichen Individualität. Wenn der Sinn der christlichen Geschichte ist, die Darstellung des Göttlichen im Menschen, so kann diese nur im menschlichen Porträt sich vollenden. Die Einheit fordert ebenso die Aufsaugung des Göttlichen, wie die des Leiblichen, in dem Porträt der Menschennatur.

Vielleicht läßt sich aus dieser Schwierigkeit auch miterklären, daß Lionardo besonders diese großen religiösen Bilder nicht vollständig ausgeführt hat, die Anbetung der Könige in den Uffizien, in der die Skizzenhaftigkeit des in Haltung und Ausdruck wunderbaren Marienbildes gegen die Dramatik der umgebenden Gestalten so sehr absticht, wie nur jemals Masaccio von seinen Vorgängern. Aber auch die Studien zu den Madonnenbildern lassen diesen Ausgang vom Porträt erkennen; und vielleicht geht auch die Kontroverse über die Priorität des Louvrebildes oder desjenigen in der Londoner Nationalgallerie von der Madonna

unter den Felsen auf dieses Problem des Porträts zurück.

In der Auferstehung Christi tritt dieser Unterschied besonders deutlich hervor. Während Christus den ekstatischen Ausdruck hat, der der Normalität des Porträtausdrucks widerstreitet, ist die Lucia eine Gigantin mit einem Kopf höchster menschlicher Schönheit. Und noch frappanter wird dieser Gegensatz bei der Heiligen Anna Selbdritt, bei der Maria in ihrer ebenfalls gigantischen Kraft und mütterlichem Schönheit ihrer Mutter auf dem Schosse sitzt, während sie selber das Christkind umfaßt. Es ist doch vielleicht, und nicht nur in der einheitlichen Raumgestaltung, in der es das Vorbild Michelangelos wird, sondern in der Steigerung des Ausdrucks der holdseligsten Schönheit die Vollendung dieses malerischen Urproblems.

Aber dieses Bild gerade führt uns zu einer neuen Schwierigkeit. Die heilige Anna hat unverkennbar den Ausdruck, der den Stil Lionardos ausmacht, bei Männern, wie dem Johannes und dem Bacchus, und auch in seinen weiblichen Bildnissen, während Maria in der Stilrichtung seiner Madonnen steht. Und über Kopf und Hals der Madonna erhebt sich hier die Anna in Lionardos Porträtstil. Damit werden wir wiederum auf die Frage geführt, ob denn wirklich und ohne Einschränkung die Antinomie, welche für das religiöse Bild besteht, dahin gelöst werden kann, daß die heilige Jungfrau zum Porträt wird. Es bleibt ja aber kein anderer Ausweg übrig, und alle Redewendungen von der Göttlichkeit des Menschen und der Menschlichkeit Gottes verdunkeln nur den Sachverhalt des malerischen Problems. Auch zeigt es sich an diesen Madonnenbildern, daß Lionardo diesen Weg kühn und klar beschritten hat, wenngleich die Ausführung an manchen Bildern zurückblieb.

Lionardo hat die Sache zu voller Klarheit gebracht; denn er hat eine Konsequenz aus dieser Entscheidung der allgemeinen Schwierigkeit gezogen, durch welche er der Malerei des Porträts zum eigentlichen Urheber geworden ist. Er hat dem Porträt diejenige menschliche In-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dividualität verliehen, welche an die Grenzen der Gottheit hinanreicht.

Wie konnte er das? Wird dadurch nicht die Menschlichkeit überschwänglich, und damit ihrer Einheit und Individualität enthoben? So stehen wir wieder vor jener Alternative und zwar in ihrer schwierigsten Fassung. Entweder wird das Göttliche so vermenschlicht, wie das Porträt es unerbittlich fordert, oder das menschliche Individuum wird wiederum ein mythologischer Typus, der sich dem Porträt entzieht. Was hat Lionardo mit dem Menschen angefangen, um ihm nicht sowohl den Rumpf und den Oberkörper eines Titanen zu geben, als vielmehr einzig und allein das Antlitz, welches diejenige Göttlichkeit auszustrahlen habe, deren die menschliche Gottheit teilhaft bleiben muß?

11. Das Problem des Lächelns.

Lionardo, der Karikaturenzeichner, gab dem menschlichen Antlitz denjenigen Ausdruck, der allein das ideale Wesen des Menschen bezeichnet: die Freundlichkeit, und zwar nicht nur in der Schüchternheit ihres Aufleuchtens, sondern in der ganzen überweltlichen Macht ihrer Ausstrahlung. Diese Strahlungskraft hat kein griechischer Gott und keine Göttin; sie liegt außer dem Bereiche der Plastik, die daher das Lächeln der Freundlichkeit zu einem Problem des Satyrs macht.

Man weiß von Lessing her, welche Schwierigkeit in dem transitorischen Moment des Lächelns für die bildende Kunst besteht. Und dennoch nimmt Lionardo dieses Problem auf seine Atlasschultern. Es steigert sich für sein Problem der Malerei, für das Porträt. Und wir kommen damit zu einer neuen Antinomie zwischen der Freundlichkeit, als der Zentralsonne des menschlichen Individuums, und dem Lächeln, als einem scheinbar nur transitorischen Ausdruck.

Darf das Porträt sich an eine transitorische Mimik heften? Muß es nicht vielmehr die Allheit der wechselnden Ansichtsbilder des menschlichen Gesichts darzustellen vermögen? Beruht nicht auf dieser Allheit seiner wechselnden Mienen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Einheit der Individualität, welche das Porträt zu stiften hat? Die Frage wird also dahingehen müssen, ob mit dem Lächeln auch die Freundlichkeit malerisch, nur als ein vorübergehender Ausdruck gedacht werden muß, oder aber ob die Kraft der Malerei dahin gesteigert werden kann, daß, was als Lächeln an sich nur transitorisch sein zu können scheint, als malerischer Ausdruck der Freundlichkeit vielmehr der Felsen wird, auf dem die Malerei die Individualität gegründet?

Das ist der Stil Lionardos, und dazu haben ihm die Kontrastbilder seiner Karikaturen verholfen, daß das Idealbild, das er mit der heißen Sehnsucht seines Genies erstrebte, nicht zu süßlicher Verschwommenheit entartete. Die Gefahr konnte unüberwindlich scheinen, so nahe geht er an sie heran; so daß diese Freundlichkeit sogar als Ironie oder gar als Hohn verdächtigt werden kann. Humor und Erhabenheit verschmelzen hier in einander. Jetzt aber gilt es, hiernach das Problem des Porträts, wie Lionardo es aufstellt, so zu verstehen, daß mit dessen Lösung auch zugleich die seiner religiösen Bilder gefunden wird.

Die Freundlichkeit ist mehr als dies: sie ist Gütigkeit. Die Religion bescheidet sich der Güte im Menschen: was nennet ihr mich gut? Aber dennoch soll eben Jesus Gott sein und Maria die Mutter Gottes. Das bliebe für die Malerei ein unauflöslicher Widerspruch, wenn die Güte nicht zum Attribut des Menschen werden könnte. Nirgend in der sittlichen Welt wird sie sein Erbteil; nur die Malerei, nur das Porträt vollzieht dieses Wunder. Und dieser Wundertäter ist Lionardo. Viele Maler vor und nach ihm haben wahrlich nicht kalte Schönheit dem menschlichen Angesicht gegeben, sondern auch Freundlichkeit in der Anmut, im Liebesblick der Mutter auf das Kind hin, wie auch in der frommen Hingebung an das Mysterium des Liebeswerkes. Dennoch äußert sich die Tugend des Menschen im Porträt sonst überall vorwiegend im Ernste des Antlitzes. Lionardo allein geht bis an die Grenze des malerisch Zuläßigen, indem er dem Momentanen die Kraft der Dauer verleiht.

Diesen ewigen Wert hat die Freundlichkeit des Menschen, wenn sie aus dem Grundquell der Güte ausstrahlt, die zwar

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nicht nur und ausschließlich der Urgrund seines Wesens ist, die aber an seinem Wesen einen unverlierbaren, einen unzerstörbaren Anteil hat. Der Mensch ist nicht gut, aber er hat Gütigkeit. Davon gibt die Freundlichkeit, die sein Lächeln auszustrahlen vermag, ein unwidersprechliches Zeugnis. Und diese Gütigkeit des Menschen. in der allein er das Ebenbild Gottes ist, sie allein kann seiner Natur auch die Einheit geben. Alles andere ist wechselndes Mienenspiel im menschlichen Angesicht; alle die Ausdrucksfähigkeit seiner ineinander übergehenden Züge in aller ihrer Variabilität, ist ein Spiel und Widerschein des Momentes. Darauf kann er seine Individualität weder selbst begründen, noch auch könnte dies der Maler. In diesem Wechselspiel ist der Mensch nur ein Spielball der Zeit, ihrer Zufälligkeiten und Momentansätze.

Der Mensch, als Bösewicht, ist ebensosehr ein Gebild der Karikatur, wie als Narr, außer wenn er Hofnarr ist. Da wird die Narretei menschlich, nämlich tragisch. Aber auch als Demutsfigur in der Pose der Verzückung kann der Mensch seine malerische Einheit nicht erlangen; Giotto macht es unverkennbar, wie die Frömmigkeit, die dem toten Franz die Füsse küßt, an die Gefahr des Widerwärtigen streift.

Und so gibt es in der Tat keine andere Frömmigkeit für den Menschen als die Gütigkeit. Alles Entzücken der Devotion ist gleichsam nur eine reflektorische Vorübung; in diese Gymnastik des Mienenspiels müssen die Kaumuskeln versetzt werden, wenn die seelische Disposition zur Frömmigkeit des Ausdrucks eingeleitet werden soll. Mehr aber als solche mimische Propädeutik hat der fromme Ausdruck nicht zu bedeuten. Nur wenn das Mysterium der Gütigkeit aus dem menschlichen Antlitz ausstrahlt, nur damit wird aller Wechsel im Menschenwesen in Einheit aufgehoben. Jetzt lächelt nicht mehr nur der Mund und das Auge, sondern die Seele offenbart sich. Jetzt wird nicht nur allegorisch die Seele des Menschen als Tugend beschrieben, sondern diese Tugend ist kein Abstraktum; sie ist das konkreteste Leben, das es auf der Welt geben kann. Dieses Leben verwirklicht das Porträt. Diese Verwirklichung in idealer Vollendung ist die Mona Lisa.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wollte man in diesem Zauberbilde diese Bedeutung verkennen, dieses sein Mysterium bestreiten, so müßte man sagen, Lionardo habe nicht erreicht, was er erstrebt hat; aber man dürfte nicht schlechthin sagen, daß er dieses Problem gar nicht angestrebt habe. Denn damit würde zugleich gesagt sein, daß er es nicht habe anstreben können und dürfen. So ist ein methodischer Fehler der Grund dieses Missverständnisses. Man müßte vielmehr sagen: Wenn Lionardo es nicht erreicht hätte, so hätte er immerhin das Problem wenigstens angedeutet, und es bestände alsdann für alle Folgezeit. So nur dürfte man sich zu dem Problem der Mona Lisa stellen. Es handelt sich nicht um ein einzelnes Bild dabei, und auch nicht allein um ein Problem der Malerei, sondern um das Problem der Malerei, um das Problem des Porträts in seinem Zusammenhange mit dem Problem des religiösen Historienbildes, und zwar des letzteren nicht als Zeichnung, sondern als Malerei, mithin wiederum auch in Korrelation zum Porträt.

Wenn wir in dem Porträtstil Lionardos die Gütigkeit, als den Grund der einheitlichen Individualität des Menschen, erkennen dürfen, so gewinnen wir dadurch zugleich die Einheit ihrer Gegensätze, Für die Harmonie des Porträts mit dem religiösen Bilde haben wir die Einheit gewonnen. Wir werden später zu sehen haben, wie auch die Landschaft, die wir als die Seele der Natur erkennen wollen, in diese Einheit verschmilzt. Hiermit erkennen wir zugleich den innern Grund dafür, daß das Renaissancebild überhaupt die Landschaft zum Hintergrunde macht für alle Art von Malerei. Aber auch wo die Landschaft nicht mehr nur der Hintergrund des Bildes bleibt, da wird ihre Seelenhaftigkeit es auch fordern, daß sie zur Gütigkeit des Menschen in ein inniges Verhältnis tritt. So wird Lionardo für alle Zukunft der Malerei zum führenden Schöpfer.

12. Raffaels Eigenart.

Raffael bildet eine neues Problem der Ästhetik. Worin besteht die Eigenart seiner Problemstellung? Nur auf dieser kann die Eigenart seiner Originalität beruhen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Aufgaben seines beinahe unvergleichlichen Zeitalters hat er, wenngleich gegen das Ende seines meteorischen Lebens auch der Baukunst sich widmend, vorherrschend in der Malerei vollführt. Die schwierigsten Probleme der Malerei fielen ihm zu; ob er sie aus eigener Wahl auf sich genommen hätte? Das Historienbild ist offenbar eine Nachahmung der Plastik der Giebelfelder. Das Zentrum des Menschen zerstreut sich im Gruppenbilde; und vollends die Glaubens- und die Kirchengeschichte gar, wie sehr stechen sie an Geschlossenheit ab gegen die Gestalten des Mythos, die in ihrer Natursymbolik veränderlich sind, wie die Natur selbst in allen ihren Grundformen, während den Glaubensgestalten die Variabilität nur in ihrer symbolischen Bedeutsamkeit hinzuwachsen kann. Welche Schwierigkeit liegt allein darin schon für die Reinheit des Gefühls, deren erste Voraussetzung die Freiheit von aller Konvention im Schaffen ist.

Hier ist nun das Zeitalter in seinem wundersamen Dualismus dem Genius, dem solche Konflikte beschieden waren, mit seiner ästhetischen Naivität entgegengekommen. Raffael hat die Zauberwelt des griechischen Mythos behandelt neben der christlichen Mysterienwelt. Darin liegt ein providentielles Moment für sein Schaffen. Neben Gott Vater malt er Zeus in der Farnesina, und neben den Madonnen die eifersüchtige Venus und das Liebesglück Amors mit der Psyche. Und in derselben Stanze malt er Apollon auf dem Parnaß mit seinen Musen, in der er den Triumph der Kirche in der Disputa feiert.

Der Dualismus der Renaissance geht über die Weitherzigkeit gegenüber der heidnischen Mythologie hinaus, indem er auch die griechische Wissenschaft, diesen Widerpart zum Glauben, auferweckt. Und Raffael stellt das Gegenbild der Schule von Athen der Disputa gegenüber. Platon ist nicht nur der zur Reife erwachsene Apollo, sondern er hat gleichsam seinen eigenen Orakelkult, der, obzwar mit Aristoteles gepaart, in der Handbewegung zur Höhe eine dem segnenden Christus auf dem Gegenbilde analoge Zentralität einnimmt. Schon diese

gewaltigen Kontraposte der Camera della Segnatura retteten Raffael vor dem Schicksal eines Hofmalers der Papstkirche. Weder die grandioseste Feierlichkeit und die mächtigste Gestaltenfülle, noch auch die bezauberndste Schönheit dieser Gestalten vermag weder vonseiten der Religion, noch von der der Wissenschaft die Reinheit des Gefühls zu vermitteln; sie hemmen vielmehr durch ihre Souveränität auf beiden Seiten diese Neubildung der Reinheit. Charakteristisch ist bei der Disputa das Fehlen des Ewig-Weiblichen. Und wenn selbst heilige Frauen beigesellt worden wären, so würde man doch das absolut Menschliche zu vermissen haben. Es kann nicht durch die Maria ersetzt werden, welche, Joseph gegenüber, vor und unter Christus sitzt.

Und auch die Wissenschaft kann die reine schlichte Menschenliebe nicht voll vertreten. Wohl ihr, wenn sie dieser Weisheit Anfang ist. Die echte Schule der Menschenliebe muß der Menschengeist durchmachen in der dunkeln, bangen, irren Sehnsucht des Menschenherzens mit ihren Leiden und ihren Freuden. Dieser Lebensgang ist die wahre Schule von Athen.

Alkibiades und Sokrates bilden eine Gruppe von diesem reinen Lebenswerte. Lehren und Lernen in Vereinigung gibt der Wissenschaft den Charakter des rein Menschlichen. Und eine solche Gruppe findet sich auch auf der Disputa in der linken untern Hälfte, wo die Jugend im Eifer und in der Begeisterung des Lernens, des Lesens und des Hinstrebens zu den Glaubenslehren rein menschliche Art beweist.

Und die Befreiung Petri, die Erlösung eines Menschen aus finsterem Gefängnis durch die Lichtkraft der Vorsehung tröstet für die Anpassung an das Mysterium des Glaubens in der Messe von Bolsena.

Wir übergehen alle die anderen Historienbilder in den anderen Stanzen, wie selbst die Kartons zu den Teppichen, die am meisten die Gefahr der Schilderung nicht allein durch die gewaltige Dramatik und die Schönheit und Mächtigkeit aller Gestalten überwinden, sondern vollends durch die rein menschlichen, das Gefühl unmittelbar zur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Reinheit stimmenden Motive. Wir gehen zu den Madonnen über. Sie bilden eine neue Schwierigkeit.

13. Vom Madonnenproblem zum Problem des Häßlichen.

Hier kommen wir wieder auf das Porträtproblem Lionardos. Und von ihm aus läßt sich am klarsten der Fortschritt Raffaels über seinen Lehrer Perugino hinaus bestimmen.

Die Madonnen sind für Lionardo die Befreierinnen vom Kirchenglauben. So haben wir sie in dem idealen Porträt Lionardos erkannt. Und dieses ideale Porträt setzt Raffael fort in der erstaunlichen Variantenfülle seiner Madonnen. Hierin übertrifft er daher die Heroinen-Madonnen Michelangelos. Sie steigern nicht nur zum Gipfel der Vollendung ebenso die liebliche Anmut und die freundliche Unschuld des Frauenantlitzes, wie die reife Schönheit und Kraftfülle des weiblichen Körpers. Aber der letzte Grund dieses ewigen Zaubers liegt doch in der Porträthaftigkeit dieser Madonnenbilder. Sieht nicht selbst die Sixtina der Donna velata ähnlich? Und sie ist doch wohl der Höhepunkt dieses ganzen großen Zyklus, weil sie den höchsten Grad unnahbarer Feierlichkeit mit dem höchsten Grade der zarten Lieblichkeit vereint. Aber sie selbst erscheint uns nichts destoweniger als ein bekanntes Porträt.

Das Christkind sitzt hier immer auf dem Schoße der Mutter. Und dennoch erwächst es zu einer Selbständigkeit, die es nie zuvor besessen haben dürfte. Sie liegt in den Augen, die immer durchdringender und zentraler an Tiefe werden. Es ist vielleicht hier ein Einfluß von Andrea del Sartos Augentiefe nicht zu übersehen. Aber auch dadurch greift das Problem des Porträts auf das Kindergesicht über, an dem es eine neue Schwierigkeit bildet. Dennoch bleibt Raffael in diesem ganzen Gebiete, wie sehr immer er es in neuer Mannigfaltigkeit und Schönheit ausbaut, auf der Linie Lionardos, abgesehen von der Nachfolge Peruginos. Worin

besteht, worauf beruht die Eigenart Raffaels, seine wahrhafte Originalität?

Bei Lionardo waren wir auf den Widerstreit aufmerksam geworden, der zwischen seiner idealen Schönheit und der Karikatur besteht. Er pflegt beide Typen, und in seinem Porträt wollten wir die Schlichtung dieses Widerstreits bei ihm erkennen. Indessen kommt er doch nur dadurch zu einem Frieden in diesem seinem Ringen mit den beiden Prinzipien des Menschenbildes, daß er nur in der Zeichnung die Karikatur entwirft, im Bilde dagegen diesem Satan aus dem Wege geht. Damit aber wird der Widerstreit nur beruhigt, nicht überwunden. Für den göttlichen Menschen der Glaubensgeschichte mag es ein zulänglicher Ausgleich sein, daß er porträthaft wird, und ebenso demgemäß für den natürlichen Menschen des Porträts, daß ihm der Strahl der Gütigkeit zu Teil wird: Was wird aber dabei aus dem andern Teil der Menschlichkeit, der vom Bösen herkommt, und zum Bösen hinirrt? Geht er etwa der Würde des Porträts verlustig?

Und ferner ist die ästhetische Bezeugung der menschlichen Güte das Lächeln der Schönheit: Wo nun aber dieser Himmelsstrahl fehlt, oder gebrochen und zerstreut ist, soll man da etwa der verlorenen Liebesmüh entsagen, auch diese schwachen Strahlen zu sammeln, um ein Menschenbild zusammenzureimen, das zwar häßlich ist vor dem Richterstuhle des Schönheitskanons, nichtsdestoweniger aber aus dem Paradiese der wahren Kunst, aus den Urtiefen des reinen Gefühls nicht verdammt und nicht verwiesen ist.

Hier steigert sich auch die alte Frage, die an die Madonnen gestellt wurde, und auf die Raffael mit dem Platonischen Worte geantwortet hatte, daß er die Bilder nicht den Modellen entnehme, sondern in seiner Idee trage. So hat ebenso auch nicht nur Michelangelo gedichtet; so hat es auch Albrecht Dürer in seiner Urwüchsigkeit ausgedrückt: „Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen". Man wird jedoch

noch immer versucht, an die Ideen die Frage zu stellen, die Parmenides an den jungen Sokrates gerichtet hat: Gibt es auch vom Schmutze Ideen? Trägt der Maler auch vom Häßlichen die göttliche Idee in sich? Oder könnte die Idee nicht göttlich sein, wenn sie mit dem Auge der Gnade auf das Häßliche in der armen Menschengestalt, in dem armen Menschenwesen und Treiben herabsieht?

Die Frage stellt uns nicht mehr vor einen Abgrund; für uns besteht nicht mehr der Gegensatz von schön und häßlich; denn das Schöne ist der allgemeine Ausdruck des ästhetischen Problems, und das Häßliche ist ihm logisch nicht gleichwertig am Problem der Ästhetik, sondern es ist nur ein Vorbegriff, der ein Problem anbahnt, dessen Lösung wir allgemein durch dasjenige Moment des Schönen vollzogen haben, welches der Humor bildet. Diesen Humor haben wir in allen Meisterwerken aller Kunst bisher gefunden. Auch in der Malerei fehlt er selbst im Mittelalter, in den Höllenstrafen des jüngsten Gerichts nicht. Aber was will das alles sagen gegenüber dem neuen Problem des Porträts?

Man weiß, wie die neuere Porträtmalerei aus dieser Not eine Tugend macht, aus der Diabolik des Humors eine verjüngende Kraft schöpfen will für die Wahrheit des Porträts. Nirgend grenzt der Verismus so scharf an den Idealismus an. Denn hier gerade kann er sich als Vertreter des Idealismus fühlen, indem er die Wahrhaftigkeit des Menschengesichts an den Tag bringt. Könnte es ohne solche Wahrhaftigkeit Idealismus in der Porträtkunst geben? Ist das nicht die Vertiefung des Idealismus und seine Erweiterung zugleich, die in solchem Verismus, der der Karikatur im Menschenwesen nachspürt, sich schöpferisch erweist?

Nun aber liegen hier die großen Gefahren, die den Idealismus dem souveränen Realismus an dieser Grenze überliefern. Er wagt bis zu dieser seiner Grenze vorzudringen, und stellt sich nun selbst vor den Abgrund dieses selbstgenugsamen Realismus, in dem er sich vernichtet. Denn das Häßliche hat zwar auch logisch seine idealistischen Urgründe: wie steht es aber damit im Sittlichen? Man darf hier nicht antworten, häßlich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und sittlich seien disparate Begriffe, die einander entlegenen Gebieten angehören. Denn im Schönen sollen sie eben nicht einander fremd bleiben; das reine Gefühl zieht auch das Häßliche herbei, um es mit dem Sittlichen zu paaren und im Schönen zu versöhnen.

Das ist das neue Problem, das Raffael auf sich nimmt; und es ist von einer Schwere und Tiefe, die einer neuen Originalität, die des Genies Raffaels würdig ist. Nicht die Gütigkeit allein, die in dem himmlischen Lächeln schon der Schönheit verwandt ist, sondern auch die Häßlichkeit wird von ihm zum Problem des Porträts erhoben.

Das Häßliche, nicht nur das Nichtschöne, hat er herangezogen. Nicht schön ist vielleicht das wunderbare Bild in der Tribuna, dessen Echtheit dem Laien unbestreitbar scheint: eine so unerschöpfliche Anzugskraft besitzt es in der Zartheit seiner Linien, in der Milde dieser Augen, in der zarten Festigkeit dieses Mundes. Die höchste Seelentiefe scheint diesem Porträt eigen zu sein. Aber in solchen Bildern ist es doch nur das Fehlen der Vollendung des Schönen, in dem das Problem des Porträts gesteigert wird. Raffael hat aber auch in seiner positiven Kraft das Häßliche nicht gescheut. Wie aber hat er es aufgenommen?

Keineswegs hat er es im Sinne eines Verismus angenommen. Damit könnte nur eine Vorbedingung befriedigt, nicht das Schöne erfüllt werden. Auch könnte dadurch höchstens das Moment des Erhabenen angesprochen werden; der Humor aber würde so nicht zu Worte kommen.

Auch wäre die Voraussetzung des Verismus an sich noch fraglich. Gibt es denn schlechte Menschen, deren Ausdruck zunächst das Beispiel der Häßlichkeit darbietet? Oder gibt es Häßlichkeit ohne sittliche Verdorbenheit? Gibt es Häßlichkeit aber etwa in den Zügen der Güte und der Unschuld? Gibt es Häßlichkeit lediglich in der Schwäche und Gebrechlichkeit des Körpers? Oder aber ist der Verismus allen diesen Fragen gegenüber in realistischen Vorurteilen befangen, so daß mangelhaftes Gleichmaß der Glieder gar nicht allein über die Häßlichkeit eines Menschen

entscheidet, und so daß vielleicht sogar der vermeintliche Bösewicht selbst das Ebenbild der Gottheit bei aller Entstellung dennoch Lügen strafen kann?

Solche Fragen gehen den Porträtmaler an, und Raffael ist dadurch der ideale Porträtmaler geworden in einer Vollendung, an die selbst Tizian nicht heranreicht und auch Giorgione nicht: daß er in dieser Tiefe das Problem erfaßt, und gemäß der Identität, welche für das Genie zwischen Wollen und Können besteht, auch unerschöpflich gelöst hat. Wie hat er diese Lösung vollzogen?

Noch ein Ausweg bleibt zu berücksichtigen; er hat die Zweideutigkeit eines Kreuzweges. In der ästhetischen Diskussion wird er durch das Charakteristische bezeichnet. Die Zweideutigkeit dieses Begriffs besteht darin, daß er sowohl nach der Seite der Erkenntnis, wie nach der der Sittlichkeit hinschielt. Diese vox media bildet das Geistige. Gibt es Geist ohne Sittlichkeit? Würde der Maler daher nicht um das Problem nur herumgehen, wenn er auf den geistigen Ausdruck sich beschränken wollte, angenommen, daß er es könnte? Dieses Geistige ist ein plastisches Problem, wie bei dem Speerwerfer, nicht aber ein malerisches, das nicht an ein solches partielles Bewegungsmotiv sich hingeben darf. Welche Auskunft ergreift Raffael?

Das Bild Leos X. ist das Musterbild dieser Porträtkunst Raffaels. Leo ist häßlich. Worauf beruht sein Zauber? Er übt ihn nicht bloß unaufhörlich auf den Beschauer aus, sondern auch die Kardinäle stellen ihn dar, wie sie vor und hinter ihm die Bewunderung für ihn vertreten. Es wäre ein Umgehen der Frage, wenn man auf die Mächtigkeit dieses Kopfes bei allem schwellenden Übermaß dieser Hängebacken sich zurückziehen wollte. Dieser Ausflucht widersprechen die Hände in ihrem zartesten Ebenmaß. Nicht in dem Gigantischen soll das Dämonische dieser Persönlichkeit begründet werden. Auch der Mund in seinem Aufbau und seiner Schmalheit, vor allem aber die Nase, die nicht weniger Weichheit als Kraft hat, und gar nicht an einen Titanen

gemahnt, sondern durchaus individuell und gleichsam bürgerlich persönlich ist, schließt diese Deutung aus. Worauf beruht der Zauber?

Raffael hat diesen häßlichen Mann liebenswert gemacht. Das ist sein malerisches Geheimnis; aber es ist das allgemeine Geheimnis der Kunst, deren Grundkraft die Liebe zur Natur des Menschen ist. Diese Liebe kennt keine Grenzen. Es gibt für sie keine abschreckende Häßlichkeit. Auch das bedrohlich hervorquellende Auge ist ihm keine unüberwindliche Gefahr; er gibt der übermächtigen Stärke des Eigenwillens die Beigabe der menschlichen Sinnlichkeit, die in ihrer Leidenschaft ebenso bedürftig, wie gewaltig ist. Diese Bedürftigkeit ist der Milderungsgrund, an den der Maler sich halten kann. So tut es auch der Dichter. Shakespeare hätte die Szene Richards III. mit der Anna nimmermehr gelingen können, wenn in der Werbung nicht eben die Bedürftigkeit dieses Tigermenschen eine menschliche Wahrhaftigkeit wäre.

Die Leidenschaft macht den Menschen ebenso zum Sklaven, wie zum Tyrannen. Und dieses Sklaventum des Menschen, welches seine sinnliche Leidenschaftlichkeit beurkundet, erniedrigt nun auch den Beherrscher der Christenheit, und in dieser Erniedrigung wird er der menschlichen Sympathie und Liebe nahbar. Es gibt keine Liebe, keine anbetende Selbsterniedrigung, ohne daß der Geliebte selbst in eigener Selbsterniedrigung entgegenkommt. Und es gibt keine Anerkennung, kein Verzeihen, keine Versöhnung mit der sittlichen Verirrung, als allein durch die Herablassung, vielmehr den Aufschwung der Liebe.

Es gibt aber auch keine andere Überwindung jenes angeblich ästhetischen Sinnes, der vielmehr nur der Hochmut kurzsichtiger Einseitigkeit ist, der Überhebung über die Häßlichkeit, als welche in dem Mittel gelegen ist: sie liebenswert erscheinen zu lassen. Dieses Mittels bedient sich das Mysterium der Geschlechtsliebe. Und dieses Mittels hat sich Raffael bemächtigt, nicht etwa durch die Übergewalt, die er dem sogenannten Geistigen gab, sondern dadurch, daß er

das Geistige im Unsittlichen dem Häßlichen konform machte, beiden Vorbedingungen dem vorwiegenden Scheine nach zuwiderlief, dennoch aber in beide jenes Tröpflein eingoß, welches aus der Liebe geflossen war, und daher die Liebe zu erwecken vermag. Dieses Herzblut der Liebe ist die sinnliche Leidenschaft, das Laster und das Glück des Menschenherzens.

So ist der Maler der Madonnen in einem tiefern Sinne der Maler der Menschenliebe geworden. Und was er an dem Männerbildnis vollbracht hat, das hat er auch an dem Frauenbildnis nicht verschmäht. Eine unersetzliche Bedeutung hat in dieser Hinsicht die Fornarina der Galleria Barberini. Ohne diese eigenste Seele seiner Malkunst würde es ihm nicht möglich geworden sein, von Perugino oder gar Pinturicchio, und von Lionardo selbst den Weg hinzufinden zu Michelangelo. Diese Tiefe seiner Humorkraft ließ ihm die Assimilation an den titanischen Gliederbau jener Gestalten natürlich werden. Er ließ sie nicht in ihrer strotzenden Kraftfülle sich niederlegen und lagern, sondern er machte sie zu Schwebefiguren, nicht allein in den Bildern der Auferstehung und der Krönung, sondern auch in Bildern, wie in dem des heiligen Michael im Louvre, der wie eine männliche Nike herabfliegt, mit den „Marmorsäulen der Schenkel" nach dem Gleichnis des hohen Liedes. In dieser reifen, kraftvollen Gesundheit des menschlichen Körperbaus vereinigt sich wieder der Humor mit dem Erhabenen.

14. Michelangelo in der Sixtina.

Michelangelo hat das Porträt verachtet. So ist es auch zu verstehen, daß er nur Bildhauer sein wollte. Wir haben aber in unserer Beispielsammlung die Deckenbilder der Sixtina zu betrachten. Sie sind nicht unter dem Gesichtspunkt des Plastischen abzutun, als wären sie nur eine farbige Zeichnung an einer Deckenfläche, die den Giebelfeldern des Parthenon vergleichbar wäre. Worin läge ihre malerische Bedeutung, wenn sie im Widerspruch stände mit dem Charakter des Porträts?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dieser Widerspruch ist nicht vorhanden. Das Porträt bildet vielmehr das Leitmotiv dieser gesamten Schaustellung; allerdings nicht das Porträt Raffaels, auch nicht das Lionardos, aber dennoch im Geiste, wenn auch nicht in der seelischen Richtung Lionardos.

Michelangelo geht von den Porträts der Propheten aus, aber sie bilden nur die äußersten Grenzen dieser Felder; und neben ihnen stehen an diesen äußeren Begrenzungen die Sibyllen; und noch manches Andere schiebt sich dahinein. In dem mittleren Felde aber rollen sich nach der Schöpfung der Welt und des Menschen die ersten Schicksale der Menschen auf.

Keine Kunst kann, als solche, allein aus ihren Kulturwirkungen erklärt werden, und wenn diese noch so einzig wären. Der ästhetische Wert, als ein systematischer, setzt den Zusammenhang mit der Kultur schon voraus. Die Liebe zur Natur des Menschen kann allein die Seele jedes Kunstwerks sein. Diese Liebe muß auch diese Decke ausstrahlen

Bei Raffael mußten wir ebenso an der Schule von Athen, wie an der Disputa noch immer eine Gebundenheit bemerken, von der er erst durch das Porträt frei wird; ebenso auch im Madonnenbilde. Bei Michelangelo sahen wir schon in seiner Plastik das erfolgreiche Streben, von der dogmatischen Gebundenheit loszukommen. Diese Erlösung bringt ihm vollends die Sixtinische Decke. Sie wird ihm das Porträtbild des Menschengeschlechts.

Schon das war sein Vorteil, daß er auf einer einzigen Fläche malen konnte; dadurch vereinigt sich auf ihr das hebräische mit dem griechischen Altertum; zwischen den Propheten thronen die Sybillen, die griechische Weisheit zwischen der biblischen des alten Bundes.

Dagegen vermeidet seine künstlerische Weisheit jede Verbindung des alten Bundes mit dem neuen. Das gibt, wie die Dinge in der Welt bisher nun einmal verlaufen sind, nur dogmatische Verwirrung, welche die Befangenheit mehrt und die ästhetische Reinheit hemmt. Es hat daher auch die neuerdings ausgesprochene Ansicht viel für sich, daß die Bilder in den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Stichkappen, in denen man gewöhnlich die Vorfahren Christi sehen will, vielmehr die Juden im Exil darstellen. Doch jetzt erst zur Hauptsache und zum Anfang.

Mit dem Propheten Jona hatte Michelangelo die Malerei an der Decke begonnen. Welch eine Wegweisung liegt in diesem Anfang. Nirgend vielleicht ist in der ganzen Bibel mit einer solchen epischen Naivität die Liebe Gottes zu den Menschen, zu allen Menschen, zu allen Völkern, zu den Sündern des sündigsten Volkes, wie in einem Märchen, gelehrt worden, wie in diesem Buche, das in der Agende des Versöhnungstages der Juden den Prophetenabschnitt des Nachmittagsgottesdienstes bildet. Ein Prophet will Gott meistern wegen seiner endlosen Liebe zu den Sündern.

Und Gott heilt ihn von seinem falschen Eifer für Gottes Gerechtigkeit dadurch, daß er ihn an seinem Natursinn faßt, an seiner Liebe zu dem Baume, der ihm Schatten gegeben: als ob für Gott die Menschen und die Völker nicht auch Naturgewächse wären. Daher schließt das Buch auch mit dem Erbarmen über das „viele Vieh", das zugrunde ginge, wenn es nicht mit der Buße und Reue der Menschen gerettet würde. Diese, keine Schranken der Nationalität anerkennende, Menschenliebe des Propheten eröffnet die Perspektive über dieses Schöpfungswerk der Welt.

An der andern Seite, am gegenüberstehenden Ende sitzt Zacharias. Auch er verkündet vom Exile aus dieses Weltbürgertum des Prophetismus. „Und es werden sich anschließen viele Völker an den Ewigen an jenem Tage, und sie werden mir sein zu einem Volke". Die Heiden werden sich mit dem Volke Israel zu einem Volke vereinigen. Das ist die Grundkraft aller menschlichen Sittlichkeit: die Menschheit, und kein einzelnes Volk, als absoluter Selbstzweck. Die Menschheit allein ist das auserwählte Volk Gottes. So verbindet sich der naive Katechet mit dem Politiker, der daher auch der Sozialpolitiker ist an den beiden mittleren Grenzpunkten dieses Deckenbildes.

Gehen wir zu Jona zurück, und wenden uns links von ihm zu Jeremias, so scheint hier schon alle geschicht-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

liche Symbolik beendet zu sein, und der größte Weltschmerz anzuheben. Der Versunkenheit dieses Kopfes entsprechen die Köpfe, die sich auf gleicher Höhe mit ihm, wie zu seiner Stützung erheben, der eine, offenbar ein weiblicher Kopf, in schmerzlicher Klage, der andere, wie nur auf ihn selbst hinblickend, in trauriger Gefaßtheit. Dieser Mann, der „das Elend von seiner Jugend an getragen", er ist das Urbild menschlicher, männlicher Kraft, und so erst recht das Urbild des menschlichen Leidens, des Urleidens des Menschen der Kultur, des Leidens am Vaterland. Es ist das Vaterhaus des Kulturmenschen. Unergründlich ist die Tiefe des Schmerzes über das Schicksal des Vaterlands. Da erwächst die reinste Menschenliebe; auch die Kultur des Staates gehört zur Natur des Menschen.

Der nächste Prophet ist Ezechiel. Er widerstrebt aller Beschaulichkeit, er hat die Leidenschaft des Eiferers; er eifert für die Buße, in der er, reifer als Jona, die Erlösungskraft des Menschen erkannt hat. Der Visionär für den Tempel zu Jerusalem ist zugleich der Fortbildner des Prophetismus in der Richtung der individuellen Erziehung und Läuterung des Menschen. Er ist ein wichtiges Mittelglied in dieser Galerie der Menschenliebe; denn er verkündet: „Tut Buße, und ihr werdet leben". Gott hat Wohlgefallen daran, daß der Mensch bereue, auf daß er lebe. Die Liebe Gottes ist die Frucht dieser Menschenliebe.

Ihm folgt Joël. Auch er ist ein Prophet der Zukunft, und nicht nur der Erfinder des Weltgerichts im Tale Josaphat. Warum sollte Michelangelo nicht vielmehr begeistert worden sein von den Versen: „Es wird sein darnach, ich werde ausgießen meinen Geist über alles Fleisch, und es werden weissagen Eure Söhne und Eure Töchter. Eure Greise werden Träume träumen, und Eure Jünglinge werden Gesichte sehen. Und auch auf die Knechte und auf die Mägde in jenen Tagen werde ich ausgießen meinen Geist". Diese Gesichte dürften ihn tiefer angezogen haben als die Heuschreckenplage; vielleicht zu dieser Zeit noch näher als selbst das Weltgericht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gehen wir nun wieder links von Zacharias, so kommen wir zu Jesaias. Es ist gewiß nicht zufällig, daß dieser bei aller seiner Versonnenheit der schönste dieser Prophetenköpfe ist. Sein Fingerzeig ist sein Wahrzeichen. Der Engel neben ihm führt es in der Projektion nach außen hindurch. Er ist der Dichter der Zukunft, der dichterischen Quintessenz der messianischen Zukunft, des Friedens auf Erden, des Friedens der Menschen, weil des Friedens der Völker, des Völkerfriedens nach der Erlösung von dem Kulturfrevel der Kriege. „Und sie werden ihre Schwerter umschmieden zu Winzermessern". Dann erst wird ein Jeder friedlich „sitzen unter seinem Feigenbaum". Dieses Sinnbild des wahrhaften Friedens auf Erden bedeutet der Friede in der Natur. „Und es wird weilen der Wolf bei dem Lamme, und der Parder bei dem Böcklein lagern, und Kalb und junger Leu und Mastvieh beisammen, und ein kleiner Knabe führet sie". Wer diese Poesie des Naturfriedens im Herzen trug, der allein konnte den ewigen Gedanken des Weltfriedens, in dem die Menschheit ewig sich verjüngen muß, der Menschheit offenbaren. Die jüdische Tradition nennt ihn den Propheten der Tröstung. Diesen Trost kann man auch in dieser Schöpfung Michelangelos erkennen. Dieser Jesaias ist das Porträt der Menschheit. In ihm hat Michelangelo vielleicht sogar seinen Moses übertroffen; in ihm hat kraft des Porträts die Malerei die Plastik übertroffen. Dieser Kopf ist ganz Seele, nicht nur Geist, den diese Stirn, die von tiefen Faltenfurchen eingebogen ist, ausstrahlt. Das herabgesenkte Auge, der wie zum Weissagen geöffnete Mund, das ausgebildete, aber nicht ausgebauchte Kinn, dies alles wird dem Blick des Seelenschmerzes dienstbar, der aber doch der Weisung des Fingers in die Zukunft folgt. Die Zukunft, die Zuversicht auf sie, ist der wahrhafte Trost der Seele.

Daniel, der einzige schreibende Prophet, macht den Schluß. Er ist der Prophet der Geschichtsphilosophie, der Universalhistoriker mit den Weltaltern. Zugleich aber ist er der fromme Glaubensheld in der Löwengrube, und der Verkünder der Unsterblichkeit der Seele für die „im

Staube Schlafenden". So ist er, mehr noch als Ezechiel, der Vertreter der Eschatologie unter den Propheten.

Die Mittelbilder behandeln die Schöpfung der Welt und des Menschen, den sie bis zur Berauschung und ihrer Folge, der Entblössung Noahs, begleiten. Bei der Schöpfung des Lichtes — die Mimik der Arme bei jedem dieser Schöpfungsakte ist bekannt — hier aber zeigt sie sich auch bei dem weiblichen Engel, zunächst unter der Hand des Schöpfers, mit dem Arm im rechten Winkel über dem aufwärts gerichteten Kopfe. Unwillkürlich gedenkt man der Seherworte: „Sie tritt hervor! — und, leider! schon geblendet, kehr' ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen." Der Engel des Lichts kehrt sich nicht weg, aber er beschattet sich die Augen mit Hand und Arm.

Und nun die Erschaffung Adams, dieser Gestalt, in der die Malerei mit der Plastik wetteifert, dieses Urbilds von der ursprünglichen Unschuld des Menschen, die aus seinem Auge leuchtet. Auch Gott Vater blickt mit Freundlichkeit auf ihn, und das Engelköpfchen, das ihm über die Schulter hervorlugt, scheint schalkhaft zu applaudieren: und er sah, daß es gut war.

Ein ernsteres Gesicht macht Gott, von langem Mantel bedeckt, der dem Manne entstiegenen Eva gegenüber, die mit gefalteten Händen in der Anbetung Gottes ihre Schöpfung feiert — das schönste Frauenlob. Dabei läßt sich kein Engel blicken. Denn alsbald kommt das Doppelbild auf derselben Fläche, die der verhängnisvolle Baum abteilt: der Sündenfall und die Vertreibung. Das Gesicht der Eva, zuerst bange Sinnlichkeit, ist zum Grauen verschüchtert, doch aber noch zurückblickend, während Adam mit beiden Händen das Flammenschwert des Engels abwehrend, schmerzvoll traurig unverwandt nach vorwärts schreitet. Seine Unschuld zwar, aber nicht seine Tugend ist ihm genommen.

Die Sintflut vereinigt die Extreme des Menschengeschickes, die Innigkeit des Familienlebens, der opferfreudigen Mutterliebe und des dankbaren Kindergesichts, wie die Tatkraft des Mannes, der der Menschen Hab und Gut aus der Flut rettet, mit Szenen des Schreckens und des Ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

setzens — Untergang und wunderhafte Errettung — Szenen des jüngsten Gerichts, mit einer Mannigfaltigkeit, einer Stufenleiter von Volkstypen, die unübertrefflich scheint.

Davor steht das kleine Bild des Opfers Noahs. Unter dem Brandopfer geben sich zwei Gestalten, wie zum Ehebunde, die Hände; unter den Händen liegt der Kopf eines Knaben, der, wie zum Herdfeuer, die Flamme anbläst. Das festlich bekränzte Weib hat einen feierlichen Ausdruck, von seligster Sinnlichkeit und Zuversicht. Die Hand Noahs weist nach oben, aber die rechte Hand einer links von ihm stehenden weiblichen Figur macht eine Bewegung der Abwehr, als ob sie Unheil fürchtete.

Hinter der Sinflut macht das Bild von der Trunkenheit Noahs den Abschluß dieser Mittelbilder. Wie Parzen, weisen drei Frauen mit Grauen auf diese Entblössung hin. Und dahinter gräbt ein Ackersmann. Im Schweiße deines Angesichts. — Der Segen der Arbeit allein rettet den Menschen vor dionysischer Selbsterniedrigung. Dieses biblische Urteil durfte in diesem Ahnensaal der Menschheit nicht fehlen.

Die vier Eckbilder behandeln sogenannte dramatische Szenen. Der Haman ist eine Marsyasfigur; er hängt eingerahmt zwischen dem Ahasver auf dem Lager, dem vorgelesen wird, und der Tafel, an der Ahasver mit der Esther sitzt. Dieses Bild gehörte in diese Geschichte des jüdischen Volkes. Auch Judith, schon als jüdische Heroine, und ebenso der David, der ja für Michelangelo auch das große plastische Problem bildete; auch hier behält sein Gesicht, obwohl er das Schwert geschwungen hält, den beschaulich edeln Ausdruck.

Erst nach einer Pause sind die Lunettenbilder entstanden. Justi nimmt sie als Familienbilder, und zwar von den Kindern der Armut; er weist hin auf die Ebionim der Psalmen, und er erzählt die Anekdote, daß Michelangelo dem Papste, der hier den Goldschmuck vermißte, geantwortet habe: diese Leute waren selbst Arme. Ferner aber sind es die Tugenden des Familienlebens, die hier, wie in den Stichkappen, in epischer Anschau-

lichkeit ausgebreitet werden. „Den Tugenden des Familienlebens verdankt der jüdische Stamm, nebst dem Gesetze, und dem Hasse der Völker, seine Dauer." An dieses Urteil Justis dürfen wir wohl von demselben Gelehrten sein Urteil über die Propheten anfügen: „Die Worte der Propheten beleben sich erst, man empfindet ihre Wahrheit, ihre Göttlichkeit, wenn man sie zu Schlüsseln der eigenen Zeit macht, zu Aufschriften ihrer Triumphbogen oder Schandsäulen." Die Tugenden des Familienlebens, gleichsam die Zelte Jakobs, sind ein besserer Schutz vor den Schandsäulen als die Triumphbogen der Weltgeschichte.

Die innigsten Schöpfungen der heiligen Familie, die schönsten Madonnenbilder, die lieblichsten Kinder mischen sich hier mit den sorgenvollen Gesichtern des Arbeiters, des Mannes, aber auch der Hausfrau, die von der Sorge gefesselt bleibt, auch wo das Kind liebevoll sie umschlingt. Oft nimmt der Mann ihr die Pflege des Kindes ab, die auch auf die Waschung sich erstreckt. Es fehlt auch nicht an einem apollinischen Kopfe in dieser Galerie, die bis zum Genre in das Familienleben eindringt, wie wenn die Mutter mit dem Antlitz einer Sybille, auf das der Mann mit Bewunderung blickt, das spielende Kind in weitem Abstand, in der Armeslänge sich auf den Schoß stellt. An einem Bilde hat der mächtige Kopf des Mannes seherisch hervortretende Augen, denen auch die der vornehmen Frau mit dem langgestreckten Oval entsprechen.

Die Stichkappen setzen die Beschreibung derselben Familienszenen fort. Sie scheinen noch leidenschaftlicher bewegt zu sein. Aber die Schönheit hat darunter nicht gelitten; fast überall gewahrt man ideale Madonnen. Auch Pilgerszenen, Wanderzüge gehören ja in diese Geschichte. So wechseln, wie Tag und Nacht, Arbeit und Ruhe, Wanderung und Häuslichkeit, Plage und Segen in allen diesen Bildern.

Endlich verdienen die dekorativen Figuren die höchste Bewunderung. Sie bestehen in sechsundvierzig Paaren und zwölf Einzelfiguren, unter denen zwanzig Sklaven sind. Die Sklaven

sind uns schon in der Plastik begegnet, und sie werden auch hier als die schönsten männlichen Körper anerkannt. Ich erinnere nur an den zarten frauenhaften Kopf, unter dem Arm des ersten Schöpfungsaktes, sowie an den von zauberhafter Frauenschönheit, der allein mit einem Fusse noch von der Figur erhalten ist, gerade unter dem entblößten Noah.

So reihen sich hier die Sklaven an die Armen, sie sind beide die klassischen Zeugen der bisherigen Weltgeschichte. Wahrlich diese Bilder, die Gebilde einer schier unerschöpflichen Erfindungs- und Gestaltungskraft, sind Schöpfungen des tiefsten religiösen Geistes. Die Reinheit feiert hier ihre höchsten Triumphe; denn sie baut sich auf den erhabensten Reinheiten auf, sowohl in der Plastik der Naturbildungen, wie in der Geschichte des sittlichen Tiefblicks. Und doch schweift die Phantasie niemals ins Überschwängliche, noch gerät sie in Verzerrung. Hier hätte doch die berühmte terribilità Michelangelo am meisten gefährden können. Justi hat jedoch bezeugt, daß unter den 343 Figuren der Sixtina „nicht ein monströses Gebilde" vorkomme, außer der Schlange. Und so ist auch das Sittengemälde ohne Schroffheiten und ohne die Greuelszenen, mit denen so häufig die religiöse Erhabenheit sich belastet und gefährdet. Hier ist die Reinheit des Gefühls zur Vollendung gekommen. Und in diesem Betracht hat der Maler Michelangelo vielleicht doch noch den Bildhauer übertroffen.

Wenn das Wort überhaupt einen richtigen historischen Sinn hätte, daß Michelangelo der Urheber des Barock sei: von seiner Malerei kann es in keinem Sinne gelten. Und daher sollte man es sich auch für die Plastik vielleicht noch anders überlegen.

15. Die Originalität Dürers für den deutschen Menschen der Malerei.

Dürer bildet einen großen Markstein für die Prüfung unserer ästhetischen Methodik. Beiden Vorbedingungen hat er die größte Reinheit errungen. Er ist nach Alberti und Lionardo der größte Theoretiker der Kunst. In den

Elogien auf ihn kommt dies besonders zum Ausdruck. Camerarius hat sein Proportionenwerk lateinisch herausgegeben und gewürdigt. Sein Grundsatz war: „Alles Geschaffene ist bestimmt nach Zahl, Gewicht und Maß." Wie ein Architekt zeichnet er alle Querschnitte eines Körpers übereinander. Und auch Licht und Dunkelheit behandelt er im Zusammenhange des geometrischen Problems, das sie im Sonnenbilde darbieten, welches nicht immer als Kreis erscheint. Für alle Gegenstände und Formen der Natur, für die Pflanze und das Pferd, wie für den Menschen, sucht er in den Proportionen die theoretische Grundlage zu bestimmen. Aber die Variabilität der Bewegungen behandelt er vielleicht weniger als Lionardo und Michelangelo.

Damit hängt sein Verhältnis zum Ausdruck zusammen. Auch in aller Steigerung und Mannigfaltigkeit desselben hält er doch die Grundlinie des klassischen Maßes überall fest. Daher wird er nie rhetorisch in der Gewalt seines Pathos.

In diesem Maße seiner Ausdruckskraft besteht die Reinheit seiner sittlichen Vorbedingung. Und dieser Harmonie, welche er seinen Werken gab, waren große Schwierigkeiten von der Kulturperiode entgegengestellt, in der er mitteninne stand. Er ist der Künstler der Reformation. Damit ist ausgesprochen, daß die Religion zu einem neuen Inhalt für ihn wurde, damit aber zugleich zu einer neuen Aufgabe für die ästhetische Reinheit, auf die allein es doch in letzter Instanz ankam.

Die italienische Renaissance ist in bezug auf dieses Endproblem der Reinheit bequemer gestellt als die Reformation. Jener erwuchs die natürliche Aufgabe der Kunst, als Kunst sich Selbständigkeit und Eigenart zu gewinnen gegenüber der Religion. Auch die Restauration konnte diese Urkraft der Kunst nicht gänzlich ertöten. Dürer dagegen hatte erstlich, als Mensch, seine sittliche Neugeburt zu erarbeiten; und aus dieser sittlichen Reinigung erst konnte er sein neues Kunstideal schöpfen, aus der sittlichen Läuterung an der Hand der geometrischen

zu einer neuen künstlerischen Reinheit, die er auch ästhetisch zu begründen sucht, aufsteigen. Wieviel naiver bleiben dagegen die großen Italiener, auch nachdem sie in die Tendenz der Restauration einlenken.

Mit der Reformation ist aber bekanntlich auch das nationale Problem der modernen europäischen Völker verwachsen. Für Italien war es seit Dante erwacht, und durch Giotto der italienischen Kunst zum Herzblut geworden. Für die Künstler der Hochrenaissance gab es nicht mehr das Problem des schönen Menschen als eine nationale Aufgabe. Wölfflin hat es ausgesprochen, daß die Handbewegung Christi auf Lionardos Abendmahl die übliche schöne Geste des damaligen Italieners war. Die Frage der Natur war für jene Klassiker am Menschen in schlichter Unbefangenheit die des Menschen ihres Volkes, ihrer Zeitgenossen. Und ihr Volk fühlte sich als die Nachkommen der Römer und so auch der Griechen. Natur und Antike gingen in eine Einheit des Modells zusammen. Die Reformation mußte diese naive Einheit des schönen und des nationalen Menschen durchbrechen.

Damit kommen wir zu einem neuen Problem für Dürer. Wie der deutsche Nationalcharakter sich in der Reformation ausbildete, in dem heißen Kampfe gegen Rom und alles Römische, so prägte sich dieser Gegensatz auch in den Charakterköpfen der Reformatoren aus. Und der Bürger von Nürnberg, dieser Zentralstätte der protestantischen Bildung, mußte daher in die Eigenart dieses erwachenden nationalen Wesens sich einfühlen. Es mußte ihm zum künstlerischen Problem werden, diese neuen deutschen Menschen in ihrer Seele zu erfassen, daher auch in der Harmonie dieser Seele mit ihrem Leibe. Der nationale Typus des Deutschen mußte ihm als neues Problem mit dem überkommenen Problem des schönen Menschen zusammenwachsen. Und diese deutsch-nationale Bedeutung des Menschenbildes wird zu bedenken sein bei Dürers Problem und Schöpfung des schönen Menschen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So ist das nationale Problem ein neues Moment im Problem des Porträts geworden. Und es bildet einen neuen Mittelpunkt für die beiden Vorbedingungen. Zunächst erscheint es mit der sittlichen Vorbedingung zusammenhängend, wie es denn auch aus der Reformation entsprungen ist. Aber analog dem Naturvorbilde der Antike, wird es auch zugleich wieder zu einer Vorbedingung der Naturerkenntnis. Dieser neue deutsche Mensch hat ein neues Angesicht, und ebenso auch neue Körperformen, die in solcher Nacktheit noch nicht zur Darstellung gebracht worden waren.

Wenn seine ästhetischen Grübeleien nicht die Klarheit erlangten, wie seine geometrischen Proportionsbestimmungen — „Was die Schönheit ist, das weiß ich nicht" — so lag der Fehler darin, daß er ein objektives Prinzip in den Maßen allein suchte, anstatt es in der Harmonie vorauszusetzen, welche zwischen den Körpermaßen und den Maßen der Seele, den Maßen in allen den komplizierten seelischen Verhältnissen allein zu begründen ist. In der Theorie hat er dieses Ziel nicht gefunden, in seiner Kunst aber hat er es zustande zu bringen gesucht; und wenn er es hierin nicht zu vollendeter Reinheit gebracht hat, so war eben die Aufgabe zu kompliziert, als daß der größte Genius selbst sie hätte vollbringen können.

Die nationale Bedeutung Dürers kann nur verstanden werden, wenn man ihn als Urheber der nationalen deutschen Malerei zu begreifen sucht; als den Urheber, nicht als den Vollender. An sich ist jedes Genie in sich vollendet, unübertrefflich und unerschöpflich. In dieser Absolutheit verträgt das Genie jedoch auch keine Relation zu seinem Volke. Die geschichtliche Mission, welche Dürer für die deutsche Malerei auf sich genommen hat, begründet zugleich geschichtliche Mängel und Einseitigkeiten. Einem Nationaltypus steht in keinem Zeitalter eine analoge Absolutheit zu, wie dem Genie nach seinem Grundbegriffe. Es wird daher die humanitäre Liebe zu dem deutschen Nationaltypus für die gerechte ästhetische Würdigung der Schöpfungen Dürers erforderlich sein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ohnehin beschränken sich seine Werke nicht auf die Malerei, sondern sein Reformwerk geht auch auf den Holzschnitt und auf den Kupferstich. Auch dadurch schon wurde er von dem vorherrschenden malerischen Interesse an der Farbe abgelenkt. Die Wunderwelt der Zeichnung verbindet sich mit den Zaubereien des Metalls, dem die Seele der Linie eingehaucht wird, während sie im Holzwerk immer an eine gewisse Steifheit gebunden war. Dennoch strebt Dürer nicht allein nach einem Idealporträt des deutschen Typus, sondern er wird auch der Erste, der der Landschaft eine selbständige Bedeutung gibt. Und es ist die deutsche Landschaft, die er entwirft, das Stadtbild Nürnbergs, selbständig, oder als Hintergrund, wie in der Drahtziehmühle. Auch Trient war ihm eine deutsche Stadt.

16. Die religiösen Schwierigkeiten für die neue deutsche Malerei.

Nun komplizieren sich aber wieder diese seine nationalen Bestrebungen seines künstlerischen Geistes, seiner Mission als nationales Genie, mit den religiösen Aufgaben, zu denen sein Volk berufen wurde. Er hat sich von dogmatischer Befangenheit freigehalten, und auch dadurch als echtes Genie sich bewährt. Er hat nicht minder, wenngleich nicht in derselben Ausbreitung, wie die Italiener, mythologische Stoffe behandelt; und es ist rührend, die Ähnlichkeit zu beobachten, die bei ihm zwischen einem Bilde der Venus und einem seiner Marienbilder bestehen dürfte. Aber seine religiösen Bilder stehen, schon wegen ihrer leichteren Verbreitung im Holzschnitt, unter der Tendenz der Vervielfältigung und der Propaganda.

Und vollends okkupiert das neue religiöse Problem sein sittliches Interesse und auch das an der sittlichen Vorbedingung seines Kunstwerks. Mit ganz anderer Inbrunst muß sich sein protestantisches Gefühl in diese Stoffe versenken, als dem frommen Sinne des altgläubigen Künstlers erforderlich und natürlich war. Er hatte gegen die schwer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

vermeidliche Skepsis seiner Bildung anzukämpfen, als ob diese teuersten Glaubensstoffe doch nur Stoffe wären, nicht viel anders, als dies auch die heidnischen Sagen sind und bleiben. Er mußte die Andacht für diese Stoffe aufs höchste steigern; denn in ihnen allein sollten die Schätze des neuen Glaubens geborgen werden. Die biblischen Geschichten sollten allein das Wort Gottes sein; die Heiligengeschichten dagegen nur Menschenwerk.

Wo aber liegt hier die Grenze? Schon die Marienbilder liegen auf dieser Grenze, auf dieser Differenz vom reformatorischen Christus. Er sagt selbst: man dürfe „seine werte Mutter nit also unehren". So bildet schon das Marienbild einen schweren Konflikt in seiner Kunst; und die Marienbilder und das Marienleben, wenngleich aus seiner früheren Zeit, sind ein großer Zyklus in seinen Holzschnitten.

Dieser Konflikt läßt sich bei ihm vielleicht doch nicht ganz dadurch ausgleichen, daß die Madonna schlechthin zur Mutter wird. Er gibt ihr zwar den Typus der deutschen Hausfrau und Mutter, und es fehlt an keinem genrehaften Zuge, mit dem sein Realismus die Wochenstube ausstattet. Dennoch aber mußte ihm die Madonna mehr sein und bleiben, und es konnte ihm nicht wohl hier zu einer Ausgleichung kommen, wie sie Raffael möglich war.

So hat die Maria mit der Heuschrecke den feierlich vornehmen Ausdruck, der noch bis zu sorgenvoller Sinnigkeit vertieft ist in dem Stich seiner Maria von 1503, während Maria mit den vielen Tieren noch den lächelnden Ausdruck eines deutschen Archaismus hat. Diese bürgerliche Natürlichkeit mußte jedoch in den großen Szenenbildern der christlichen Geschichte zurücktreten.

Unter diesen ist die Beweinung in Deutschland erst im 17. Jahrhundert populär geworden. Wölfflin macht darauf aufmerksam, daß Dürer den Typus der Maria mit dem toten Sohn auf dem Schoße nie behandelt habe. Und auch sonst verfeinert er die Haltung der Maria, auch wie sie die Hand Christi unterstützt. Dagegen war die Grablegung das beliebtere Thema des Nordens. Auch hier seien nur einzelne Momente von volkstümlicher Bedeutung

erwähnt, wie das Gebet am Ölberg, und der Aufschrei der Maria. Dagegen hat sich Dürer in seiner Jugend der heftigen Situationen im Passionsbilde, wie der Kreuzanheftung enthalten; die spätere Änderung hierin ist ein Rückschritt. Und daran dürfte sogar auch sein Christusbild Anteil haben.

Übrigens enthält er sich der Geißelung, so daß der körperliche Schmerz nicht zur Hauptsache im Leiden Christi werden kann. Daher wird die erhabene Ergebung der eindeutige Ausdruck, wie im Kupferstich des Ecce homo. Ferner ist die Kreuzabnahme an sich schon eine Milderung jenes gräßlichen Vorgangs; bemerkenswert dürfte vielleicht aber auch sein, daß er bei einer solchen das Gesicht überschneidet, womit er eine weitere Milderung ausführt. Ohnehin ist das Leiden jetzt vollbracht; und in der Grablegung beginnt das Liebeswerk, und zwar nicht die Fortsetzung des göttlichen, sondern zunächst ein rein menschliches.

17. Die deutschen Märchenstoffe und das Problem des Charakters.

Zu voller Kraft und Reinheit wächst Dürer an den deutschen Märchenstoffen empor. Mit diesen Stoffen verschmilzt seine Mystik, die doch wohl die Urkraft auch seiner protestantischen Religiosität war: mit der Apokalypse hatte er seine Holzschnitte begonnen. Die Märchenwelt aber war in seine deutsche Landschaft eingebettet. Sein Meerwunder ist das nationale Vorbild Böcklins. Der Ritter, Tod und Teufel ist mehr als nur ein Bild des Pferdes; die Tapferkeit des Glaubensritters ist in Freudigkeit verewigt, und über dem Felsen erhebt sich das deutsche Stadtbild.

Über alle diese Allegorien aber wächst zu einer Eigenart hinaus die Melancholie, ein mächtiges, geflügeltes Engelweib, eine michelangeleske Gestalt, mit einem Kranz im Haar, und einem Zirkel in der rechten Hand, wie wenn sie unseres Daseins Kreise begrenzen wollte. Der linke Arm ruht auf dem Knie, und die Faust lehnt sich an das gedanken-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

volle Antlitz. Der Melancholie reicht er in diesem Bilde die Krone vor allen anderen Temperamenten; alle Künste und Wissenschaften, auch das Tier ist um sie versammelt. Er erklärt den Tiefsinn der Beschaulichkeit als die Urkraft des schöpferischen Menschenwesens.

Der herkömmlichen Annahme nach hat Dürer auch in den vier Aposteln die Temperamente behandelt. Der richtige Gedanke liegt dieser Ansicht zugrunde, daß diese Apostel wahrlich nicht etwa Gewandstudien sind, sondern Charakterköpfe. Und der Charakter ist das Problem der alten Lehre von den Temperamenten. Der Charakter bedeutet nun aber auch über die Blutmischung hinaus und ihr entgegen die freie Selbständigkeit und Tatkraft des Willens. Dieser Charakter des Willens ist der Grundzug der Reformation, der Grundzug des deutschen Wesens, wie es sich in dieser geschichtlichen Tat ausgestaltet. Dieser Charakter wird das Charakteristische in Dürers Menschenbild, daher vorzugsweise in seinem Männerbild.

Dieser Vorzug wird nun aber auch zu einem Nachteile für sein Porträtproblem. Wie er mit dem Apostelbild sich vollendet hat, mit der übermenschlichen Späherkraft in dem Auge und dem Willensturm dieses Schädels im Paulus, so hatte er als Knabe schon mit seinem Selbstbildnis begonnen; und auch da schon war in dem Ernst und in der Zielbewußtheit, mit der er den Zeigefinger ausstreckt, der Charakter angelegt. Überhaupt ist sein Selbstbildnis, ganz anders als bei jedem andern Maler, hier ein Wahrzeichen seiner Porträtkunst. Wie einen Christus malt er sich, nicht in Selbstüberhebung, aber in der Feierlichkeit, welche die Strenge des Charakters dem Selbstbewußtsein verleiht. Und so malt er seinen Vater und seine Mutter, so seinen Lehrer Wohlgemuth, so Pirckheimer im Kupferstich; sie haben alle etwas vom Hieronymus.

18. Sinnlichkeit und Häßlichkeit.

Ist denn aber der Mensch nur ein Eremit? Gerade nach der neuen Weltgesinnung soll er es ja durchaus nicht sein.

Und könnten etwa die Reize der Sinnlichkeit einem Dürer verborgen geblieben sein? Dennoch malt sein Porträt nur die Willenskraft des Mannes, und nur die zarte Innigkeit der Frauenseele, oder auch ihre Kraft und Größe, wie im Bilde der Felicitas Tucher. Die sinnliche Leidenschaft ist für ihn der künstlerischen Darstellung unwert. Wie verhält er sich nun aber zum Häßlichen? Verfällt es der Identität mit dem Unwürdigen der Sinnlichkeit? Das wäre ein ästhetischer Purismus, der dem Moralismus widerstreiten würde, nicht minder aber auch dem künstlerischen Realismus; denn ist das Häßliche nicht auch Natur?

So erklärt sich aus diesem Mangel der Porträtkunst Dürers eine Schattenseite in seinen Sujets. Er hat keine Scheu vor dem Nackten, wenn er es auch hauptsächlich dem Kupferstich vorbehalten hat: der aber wird dabei zum Gemälde. Diese Eva hat ein eben so schönes, edles Gesicht, wie eine hohe gedankenvolle Stirn, an die sich die griechische Nase anschließt; und Adam ist von einer frohen Unschuld in seiner jugendlichen herkulischen Gestalt. Diese Nacktheiten sind über die Zweideutigkeiten des Sinnlichen erhaben.

Wie steht es nun aber um die zweideutige Sinnlichkeit, die unter der Maske der Häßlichkeit erscheint, für die Kunst erscheinen muß, da die Schönheit ihr unzweideutiges Triumphlied ist, ihr untrügliches Zeugnis der Kraft und der Herrlichkeit — wie steht es mit dem Häßlichen, dieser Blöße der menschlichen Natur?

Im Porträt hat Dürer dieses Raffaelische Problem nicht auf sich genommen, so sehr er Raffael schätzte, hat er ihm doch sein Selbstbildnis verehrt. Das Häßliche konnte aber für die Weite seines Naturblicks nicht nur in den Passionsbildern bei ihm zum Ausdruck kommen. So stellt es sich denn unausweichlich auf Bildern ein, die einen Widerspruch zu seinem Grundwesen zu bilden scheinen. Solche Bilder sind die Hexen, und vor allem das sogenannte große Glück. Zunächst muß die Deplazierung des nackten Frauenkörpers in der alternden Frau auffallen. Dann aber auch hat das Gesicht den spöttischen Ausdruck der Fortuna. Hier ist die Grenze der Häßlichkeit berührt, aber zusammen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fließend mit einem welken Reize der Nacktheit. Das mag immerhin als Natur noch zulässig sein; es ist aber die Frage, ob diese Sinnlichkeit, als Häßlichkeit, liebenswert wird, in derjenigen Reinheit, welche die sittliche Reinheit zur Voraussetzung hat.

Die Sinnlichkeit steht hier nur für sich selbst; sie paart sich nicht unmittelbar mit der sittlichen Leidenschaft des Charakters, so wenig, als sich Jugend und Alter paaren. Diese Sinnlichkeit erweckt nicht den Lebenswert der Liebe, die Liebeswürde. Diese Sinnlichkeit gibt sich dem Spotte preis. Diese Nacktheit ist daher auch nicht die der paradiesischen Unschuld, und daher auch nicht die der malerischen Schönheit. An dieser Aufrichtigkeit verrät sich der Mangel in der Porträtkunst Dürers, die auf die Tiefe des Charakters geht, aber sich nicht der Schwäche im Menschenwesen annimmt, welche im Antlitz des Menschen die angebliche Häßlichkeit bloßstellt.

Wölfflin sagt: „Der Naturalismus hörte auf, für ihn verbindlich zu sein, so bald es sich um ein Bild und nicht um eine Studie handelte." Wie läßt sich das begreifen? Vielleicht erklärt es sich aus unserer Annahme, daß Dürer vor dem Problem des Häßlichen halt machte. Am Bilde läßt sich der Naturalismus nicht durchführen, wenn man vor der Häßlichkeit zurückweicht. Wir haben nun aber erkannt, daß hier nicht nur der einseitige Naturalismus schwach wird, sondern vielmehr die sittliche Vorbedingung. Es möchte daher allerdings mit der Präponderanz des religiösen Enthusiasmus, der in diesem Zeitalter der dogmatischen Befangenheit nicht entbehrte, zusammenhängen, daß die sittliche Beurteilung des Menschen nicht zu jener Freiheit erblühen konnte, welche der italienischen Renaissance in ihrer Kraft und in ihren Schwächen eigen ist.

19. Holbeins soziale Eigenart.

Holbein ist der deutsche Raffael des Porträts. Porträthaftigkeit hat er auch seinen religiösen Bildern gegeben. Und sie haben dadurch nicht an

Ernst verloren. Schon das Bild der Maria, eine früheste Arbeit, zeigt diesen Hinblick auf die Sinnlichkeit; aber sie liegt im Gesicht, nicht im Körper; es ist nur ein Kopfbild; und die Sinnlichkeit ist hier verbunden mit einer durchdringenden Kraft; sie ist freilich nur mit ihr verbunden, nicht durch sie verklärt. Die Sinnlichkeit, in ihrer Kraft, weist aber schon auf die Häßlichkeit hin, vor der diese Jugendkraft geschützt ist.

Eine ergreifende Kraft hat die bis zur Häßlichkeit der Abmagerung gesteigerte Größe und Tiefe des Schmerzes und der Weltverachtung in Christus vor Kaiphas. Das ist die gewaltigste Vernichtung der Anklage, der schon die Faustschläge drohen. Und in einem Holzschnitt des Weltgerichts hat Christus ein Erbarmen, das für Holbeins Totentänze von Bedeutung ist.

Und wie hat er dieses alte Thema neu behandelt. Wie in dem Geist der Bauernkriege hat er hier soziale Gerechtigkeit verwaltet. Das ganze Thema scheint eine Abstumpfung der eschatologischen Bedeutung des Todes durch die soziale Beurteilung des Lebens in den Lebensberufen. Besonders rührend ist hier auch das Wappen des Todes, da der Tod den Mann und die Ehefrau scheidet.

Auch fehlt es ihm wahrlich nicht an der grüblerischen Tiefe, wie er sie dem Adam gibt neben jener Eva mit dem Apfel, oder dem Johannes neben der heiligen Jungfrau. Wie könnte man alle die Bilder ernster Frömmigkeit aufzählen, die er geschaffen. Dennoch scheint es unverkennbar, daß schon eine feine Schalkhaftigkeit auch auf dem Marienbilde sich hervorwagt, wie auf St. Anna Selbdritt.

Daher zeigt sich auch schon eine Abweichung von der Schönheit, die er doch in klassischer Kraft zu schaffen vermag, wie in der Lais Corinthiaca. Aber in der Liebesgöttin zeigt das langgestreckte Oval schon wieder die Hinneigung zur Selbständigkeit des seelischen Ausdrucks gegenüber der Alleinherrschaft des Schönheitkanons. Unter der Maske des Unschönen, positiv aber der Schalkhaftigkeit, wagt sich die Seelenhaftigkeit leibhaftig hervor, und ringt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

um ihre Selbständigkeit, um ihre ästhetische Eigenart. Die Madonna von Solothurn ist dafür ein Beispiel.

20. Holbeins Porträtkunst.

So wird das Porträt zum Schwerpunkt in der Kunst Holbeins. Und es ist daher bedeutsam, daß es auch in sein Madonnenbild eindringt. In der Madonna des Bürgermeisters kniet die zweite Frau des Stifters, die er auch im Porträt gemalt, wie sonst auch gezeichnet hatte. Das Gesicht ist nicht schön; aber es hat die Tiefe der Leidenschaft, die sie auch behält auf der farbigen Kreidezeichnung, in der das Kopftuch bis hart an die Unterlippe heranreicht. Das Auge scheint da die Leidenschaft in Wehmut abzuklären, aber Mund und Nase atmen die Sinnlichkeit der Leidenschaft.

Gesteigert ist das Problem der Häßlichkeit auf dem Bilde seiner Frau mit seinen Kindern. Es scheint unverständlich, daß er ohne die tiefste Liebe diese Frau hätte gemalt haben können, zu der sein Knabe aufblickt, wie ein Heiliger zur Mutter Gottes. Wer nur auf Naturalismus sieht, der sieht hier nur die Häßlichkeit. Wem könnte aber die tiefe Seelenhaftigkeit entgehen, die diese Augen verschleiern, mehr als der Schleier, der über die halbe Stirn gebreitet ist. Hier ist die Häßlichkeit bezwungen durch die Seelenhaftigkeit; und vor diesem Bilde erscheint nun nicht mehr nur die Schönheit liebenswert. Die Porträtkunst hat eine neue Einheit von Seele und Leib geschaffen, eine neue Schönheit, die gänzlich unabhängig ist von jedem Kanon und allen Proportionen, die Porträtschönheit des menschlichen Antlitzes.

Es scheint von providentieller Bedeutung, daß Holbein nicht nur Augsburg verließ, und in Basel Bürger wurde, sondern daß er auch Basel verließ, dem er in seinem Fassadenbau und sogar in den Trachtenbildern seiner Frauen nicht nur ein geschichtliches Denkmal, sondern ein künstlerisches Erziehungswerk gewidmet hat: daß er nach England ging, und an den Hof Heinrich VIII. kam. Zunächst zwar hat er in einem großen Zyklus Thomas Morus und seine Familie, auch den Vater, gezeichnet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch da schon lagen ihm schwere Muster für seine Porträtkunst vor.

Aber in Heinrich VIII. könnte er das Raffaelbildnis Leos noch zu übertreffen scheinen. Der geschlossene Mund mit den feinen Lippen könnte in dieser Ansicht bestärken; dennoch ist auch in der Kreidezeichnung diese Höhe doch wohl nicht erreicht. Auch könnte man bei Zeichnung und Ölgemälde des Erzbischofs von Canterbury zu der Konsequenz sich versteigen, daß diese Monstrosität der Häßlichkeit doch immer beinahe liebenswert erschiene. Und bei der Anna von Cleve möchte es ihm vollends gelungen sein, besonders aber bei der Lady Vaux, die die ganze verführerische Kraft der Häßlichkeit und Leidenschaftlichkeit hat.

Auch das Erasmusbild ist ein sprechendes Zeugnis in allen den vielen Entwürfen und Ausführungen, nicht minder im Holzschnitt zu den Werken des Erasmus, wie im Ölbild; und gerade der Erasmus war Dürer nicht gelungen.

Wie sehr aber die Häßlichkeit ein ebenbürtiges Moment der reinen Schönheit ist, das läßt die große Galerie Holbeins außer Zweifel. Sie hat ihn nicht gehemmt in der Wahrhaftigkeit seiner Porträts, und hat ihn niemals zur Karikatur verleitet, um einen charakteristischen Zug hervorzuheben. Melanchthon bleibt schön, obwohl er vollendet ist in der intellektuellen Charakteristik. Und die deutschen Kaufleute, die er in London malen mußte, hat er auch nicht durch einen Strich ins Häßliche interessanter gemacht, wenn sie nicht selbst interessante Köpfe hatten. Auch die Staatsmänner des damaligen England hat er in ihrer naturalen Idealität verewigt, ohne sie der Schönheit zu berauben, die in ihnen lag, oder latent war. Ebenso hat er auch die Damen des Hofes, und gar die armen Frauen dieses Bullenkönigs nicht etwa ihrer wehmütigen Schönheit entkleidet.

Die Häßlichkeit ist nicht das einzige Mittel, Mitleid mit dem Menschenwesen zu erwecken, aber sie ist das lehrhafte, daher das klassische. Die Porträtkunst würde es leicht haben, wenn ihr nur der schöne Mensch zum Vorwurf gegeben wäre.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch ihre Reinheit wäre dann nur ein Ziel, dem die Naturbedingung allein als Vorbedingung diente. Indem das Porträt die Häßlichkeit herbeiruft, wird es von der sittlichen Vorbedingung aufgestachelt, ihr gemäß sich das Ziel der Reinheit höher zu stecken. So wenig wie Raffael dadurch an Klassizität eingebüßt hat, so wenig ist Holbein darüber zum Karikaturisten geworden, obwohl ihn seine Totentänze doch auf die Fährte des Satyrikers hintrieben. Die reine Schönheit war und blieb sein Ziel und sein Preis.

Wohl läßt es sich so auch verstehen, daß diese Höhe des ästhetischen Strebens ihn unempfindlicher machte gegen die Heimat und ihre neue Religiosität. Dennoch aber hat er den deutschen Charakter, die idealistische Tiefe des deutschen Kunstgeistes zu um so größerer Klarheit und Vollendung gebracht. Mit der Schwere seines Problems im Porträt ist seine Reinheit gewachsen und demgemäß seine Vollendung. Bei ihm gibt es keine Ausnahmen, noch Widersprüche und Schattenseiten. In seinen Werken ist nur lichte Klarheit und vollendete Reinheit. Sinnlichkeit an sich liegt ihm im wesenlosen Scheine. Sein Porträt ist Ideal und Leben.

21. Das Licht-Problem Rembrandts.

Rembrandt bringt ein neues Problem in die Welt, ein Problem der Zukunft. Wie alles wahrhaft Neue in aller Geschichte des Geistes, ist auch sein Problem nicht ohne Vorläufer, aber in diesen ist es nur ein Teil, ein technischer Anteil, der in die Entwicklung eintritt. Diese propädeutische Mission haben für das Problem des Lichtes und des Helldunkels Correggio, und unter den Niederländern Honthorst. Diese Behandlung des Lichts selbst, das Hereinfluten des Sonnenlichts, seine Abschattung zur Kontrastwirkung, und seine Steigerung im Helldunkel, alle diese Operationen mit dem Lichte selbst, anstatt nur mit den Farben, so bewunderungswürdig sie an sich sind, so sind sie doch nur Leistungen innerhalb der Technik selbst, die als solche, zwar auch das Problem der Schönheit angehen, bei denen es aber

doch fraglich bleiben kann, ob die technische Leistung von solcher Vollendung ist, daß sie in eine Neugestaltung des ästhetischen Problems eingreift. Nur durch diese Beziehung auf das Problem der Schönheit unterscheidet sich die ästhetische von der technischen Bedeutung im engern Sinne.

Worin besteht die ästhetische Bedeutung in Rembrandts Behandlung des Lichts?

Unser Nachdenken ist schon oben (S. 315 f.) darauf gerichtet worden, daß das Licht, der Methodik des Idealismus gemäß, ein grundlegender Faktor der Objektivität ist. Zu den Elementen idealistischer Bildung und Einsicht gehört es, daß nicht die Materie ein selbständiger, fundamentaler Begriff der Körperlichkeit ist. An die Stelle der Materie sind die Imponderabilien getreten, an die Stelle der absoluten materiellen Substanz die Energie. Und unter den Energieformen steht die des Lichtes neben der der Elektrizität zur Fundamentierung der Materialität. Es erscheint wie eine nationale Harmonie, daß Rembrandt die Potenz des Lichtes zum Zentrum der Malerei machte, dessen Immaterialität sein Landsmann Huyghens begründet hat.

Wenn nun aber das Licht als Energieform des physikalischen Seins erkannt ist, so kann es keinen Widerspruch zum Prinzip der Form bilden, sofern die Form gedacht wird als ein methodisches Prinzip und Mittel für die reine Erzeugung des Gegenstandes, des physikalischen Körpers. Insofern die Kunst, als an ihre erste Vorbedingung, auf diese Erzeugung hingewiesen ist, auf der alle ihre Weiterbildung des biologischen Körpers beruhen muß, kann daher das Lichtprinzip nicht als eine Auflösung des Formprinzips verdächtigt werden, sondern es muß eine Steigerung dieser methodischen Grundrichtung in ihm erkannt werden, eine tiefer, inniger auch durchgeführte Läuterung der objektivierenden Form.

Die Linie ist doch nur die geometrische Vorbedingung für die physikalische Erzeugung. Diese Vorbedingung bleibt sie in der Bildung der Oberfläche für die Beschreibung des Körperumfangs. Aber die Lichtstrahlen sind ja auch Linien, wenngleich sie Kraftlinien werden, mithin nicht nur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem geometrischen Kontur dienen. Eigentlich also bleibt das Linienprinzip der Form zu Recht bestehen; nur die architektonische Tendenz gleichsam wird verändert. Die Linie wird abgelenkt von ihrem Einzeldienste zur Begrenzung eines Einzelkörpers, und sie wird, dem Prinzip der Energie gemäß, auf die dynamische Gemeinschaft der Naturkörper, die auf ihrer Wechselwirkung beruht, über das Einzelding hinaus erstreckt.

Das Licht muß zunächst zwar auch als raumbildender Faktor in Wirksamkeit treten; und so verbindet es sich wiederum mit dem Formprinzip der Linie, dessen methodische Kraft auch in seiner Bedeutung als Raumfaktor besteht. Aber der Raum der Form führt zum Einzelkörper, wenngleich der Bedeutung des Raumes als Allheit gemäß, auch der architektonische Zusammenhang für den einzelnen Gegenstand dadurch unabweislich und vollziehbar wird. Mit der Allheit des Raumes ist seine Unendlichkeit begründet, und diese Unendlichkeit eines Naturzusammenhangs wird auch durch das Licht hergestellt, insofern es als ein raumbildender Faktor der Energie wirksam wird.

Durch das Licht wird jedoch auch die Allheit des Raumes selbst zu höherer Bedeutung gesteigert. Die Unendlichkeit des Raumes bleibt unter dem Prinzip der Linie doch nur eine unerschöpfliche Abstraktion. Auch die Mitwirkung der Farbe kann die Illusion eines unendlichen Raumes nur verstärken, aber als Illusion nicht aufheben; denn sie bleibt doch immer Lokalfarbe, wie sehr auch immer die Farbenwerte die Zusammenhänge des Einzelkörpers mit seiner Umgebung betonen mögen. Auch bei den Werten der Farbe spielt das Licht schon in eigenem Werte mit.

Wenn das Licht dagegen ein selbständiges Formprinzip wird, so durchdringt es, kraft seiner logischen Natur als Allheit, alle Isoliertheit des Einzelkörpers. Darin bewährt sich für den Begriff des Gegenstandes seine methodische Bedeutung der Reinheit. Wie es diese Reinheit zur höchsten Potenz steigert, so besteht es seine idealistische Probe in der

Erzeugung des Gegenstandes: der nun nicht mehr Einzelgegenstand bleibt, sondern in die universelle Allheit der Natur hineingestellt wird. Das aber ist die Probe der Reinheit am Objekte: daß es nicht isoliert bleibt, sondern begründet und festgestellt wird in der Allheit der Natur, in der Wechselwirkung der Naturkräfte, der Energieformen. So entspricht der Steigerung der Linienform zur Lichtform die Steigerung des Einzelkörpers zu seiner Allheit in der Einheit seines Bildzusammenhangs.

Weit gefehlt also, daß das Licht im Widerspruch stände zur Form, zur Materialität, zum Einzelgegenstand, zum Individuum, ist es vielmehr die Durchführung der idealistischen Begründung in der reinen Erzeugung des Gegenstands, mithin die Ergänzung, die Befestigung, die Bestätigung und die Vertiefung des Existenzrechtes der Materialität. Unlogisches Gerede ist es, mithin auch nicht echte Mystik, die immer vielmehr im Boden der Logik wurzelt, wenn die Apotheose des malerischen Lichtprinzips sich in eine Apologie des Übersinnlichen verirrt. Nur um das gute Recht der Erkenntnis, um das vertiefte Recht der Erkenntnis der Wirklichkeit handelt es sich beim Lichtprinzip Rembrandts.

22. Rembrandts religiöser Standpunkt.

Daß Rembrandt in diesem strengen methodischen Sinne sein Lichtproblem ergriffen und zu einer ewigen Vollendung hindurchgeführt hat, dies erweist sich auch an der reinen Durchführung, welche die andere Vorbedingung bei ihm gefunden hat. Er lebt in seinem holländischen Vaterland, das damals von heftigen religiösen Bewegungen erschüttert wurde. Obwohl niedrigen Standes, als Sohn eines Müllers geboren, wird er doch zum Gelehrten bestimmt, zum Studium in seiner Vaterstadt Leyden. Er tritt sogar zu der Sekte der Mennoniten über, die, zwar dogmatisch, wie korporativ, noch streng befangen, dennoch aber in der Auffassung der biblischen Geschichte von einem pietistischen Zuge beseelt war. Diese Spur seelischer Freiheit mag Rembrandt angezogen haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Seine sittliche Freiheit zeigt sich zunächst in seiner dogmatischen Unbefangenheit und seiner Unparteilichkeit gegenüber dem alten Testament, die sich zugleich erstreckt auf seine aktuelle Auffassung des jüdischen Volkes und des jüdischen Stammes in seiner Gegenwart und seiner Umgebung. Es ist nicht bedeutungslos, daß er seine Wohnung im Judenviertel nimmt. Dies bedeutet nicht nur eine bequemere Benutzbarkeit der jüdischen Charaktertypen für seine religiösen Bilder und für seine Bildnisse überhaupt. Spaziergänge und Besuche hätten diese unmittelbare Nähe ersetzen können. Warum hat beinahe nur er die Szenen der neutestamentlichen Geschichte mit jüdischen Typen gefüllt, und zwar nicht etwa nach der Theorie der Abschreckung mit Judasköpfen und bei den Greuelszenen, bei denen vielmehr auch bei ihm nur die Römer als Henkersknechte fungieren? Er hat auf seinen schönsten Bildern, wie auf dem Louvrebilde der Jünger zu Emmaus den innigsten, beseligendsten, frömmsten Ausdruck der Schönheit dem Christuskopfe gegeben; und es ist unverkennbar der jüdische Typus, der diesem erhabenen Antlitz hier aufgeprägt ist.

Und so sind es überall Kraftgestalten der Juden, von Leiden gebückt und zur Unritterlichkeit gekrümmt, aber von der Kraft des Geistes, von der Dulderkraft des Glaubens und des heiligen Studiums gestählte Kraftgestalten, mit der Tiefe des Ernstes ausgerüstet. Selten findet sich die lebhafte Geste, die so leicht zur Karikatur wird; selten auch der Übergang von der Sinnigkeit in die Findigkeit, geschweige Verschmitztheit. Überaus groß ist in allen seinen bildnerischen Gattungen die Zahl seiner männlichen Judenköpfe, auch schon der als Rabbiner bezeichneten; und nicht minder groß ist die der jüdischen Frauenköpfe, von der Jungfrau bis zur Greisin. Nirgend beinahe fehlt seiner Darstellung dieses Typus die Würde in der Eigenart. Wann wird er darin zum Erzieher werden? Diese Frage gehört der Ästhetik an. Denn es gibt keine wahre Kunst ohne wahrhafte Humanität; und es gibt keine echte Ästhetik, geschweige eine solche, welche aus der Wurzel des deutschen Idealismus herstammt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die nicht die Humanität zum malerischen Prinzip der Volkstypen erhebt.

Sittliche Reinheit ist es, welche in diesem Verhältnis Rembrandts zu den Volkstypen der biblischen Geschichten obwaltet. Und diese Läuterung der sittlichen Vorbedingung bewährt sich überhaupt in seiner Behandlung der Volkstypen. Er schwelgt nicht in den Ungebundenheiten des niedern Lebens, geschweige in den zügellosen Ausschweifungen der sinnlichen Lustigkeit, wie solches Aufatmen vom klösterlichen Mittelalter die niederländische Malerei dieses Zeitalters wahrlich nicht verunehrt, aber ihr doch die Einseitigkeit einer kulturgeschichtlichen Tendenz aufprägt, wobei die reine Freiheit der idealischen Kunst immerhin unvermeidlich gehemmt wird.

Und er bleibt nicht nur frei von den Bacchanalien der Bohnenkönige, der Trinkstuben und der Tanzböden, wie überhaupt von der ganzen Sinnenlust am Fleische, welche die große Kraft eines Rubens immerhin am Aufstieg zur höchsten Höhe gelähmt hat; er hat sich auch den Gefahren enthoben, die doch selbst für die große Kraft eines Frans Hals bestehen: daß nur ja der Überschwang der Komik nicht in die Diabolik ausschlage. Vor allen diesen Extremen ist Rembrandt durch die Reinheit seiner sittlichen Vorbedingungen bewahrt. Sie wird von seiten der Erkenntnisbedingung durch die Erhabenheit seiner Lichtführung gefeit; von seiten der sittlichen Bedingung aber durch die reine Urkraft seines Humors.

23. Der Humor am Häßlichen.

Rembrandt ist der Maler des Humors. Worin unterscheidet sich aus diesem Gesichtspunkte sein ästhetischer Charakter von dem aller seiner Vorgänger? Die ästhetische Bedeutung Rembrandts dürfte darin ihren Grund haben, daß er den Humor als ein Moment, aber nur als ein Moment der Schönheit, nicht als die Schönheit selbst offenbart hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Humor, als Moment der Schönheit, erweist sich am Häßlichen. Das Häßliche ist nicht schlechthin der Widerspruch zur Schönheit, sondern es ist ein Gegensatz, der als Moment zu einem immanenten Merkmal der Schönheit wird. Worauf beruht es, daß die Schönheit für identisch gehalten wird mit einem Ideal der Körperformen, und daß jede Abweichung von diesem Ideal als Häßlichkeit und als Widerspruch zur Schönheit gedacht wird? Wo besteht denn dieses Ideal? Oder wer hat es für alle Ewigkeit ausgedacht? Wäre es in irgend einer Kunst, von irgend einem Genius erschöpft, so wäre die Geschichte der Kunst damit erledigt. Wenn anders daher das Ideal der Schönheit unendlich und unerschöpflich ist, so können die Abweichungen von diesem Ideal nicht im voraus bestimmt sein, so kann über die Grade der Häßlichkeit nicht vorher entschieden sein, welche etwa für die Einordnung in die unendliche Schönheit noch zulässig werden.

Die Meinung von der Identität zwischen der Schönheit und ihrem Formideal beruht im letzten Grunde auf der alten Verwechslung von Ideal und Norm. Die Schönheit ist das ästhetische Ideal; als solches aber nicht identisch mit der Normalgestalt, welche vielmehr nur die Vorbedingung von seiten der Naturerkenntnis bildet. Zur Schönheit, mithin also auch zur Idealform des Menschen gehört nicht minder auch seine Sittlichkeit und deren Erscheinung in seiner Menschengestalt. Vielleicht erfordert nun aber die innigste Verbindung dieser beiden Vorbedingungen in der malerischen Aufgabe eine solche Durchdringung des Leibes mit der Seele, daß die Normalgestalt des Leibes zurücktrete gegen die Ahnung des Sittlichen. Es ist die schwerste Aufgabe, welche mit solcher Durchdringung von Seele und Leib der Maler auf sich nehmen würde. Und er beschwört damit die höchsten Gefahren über seine Kunst herauf. Aber daß Rembrandt diese Aufgabe sich gestellt und diese Gefahren nicht gescheut, und daß er vollends sie überwunden hat, das macht ihn zu einem der höchsten Genies in seiner Kunst.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aus tieferer Schönheit und in höherer Vollendung der Schönheit ist Rembrandt zum Maler des Häßlichen geworden. Was bedeutet denn aber überhaupt das Häßliche bei ihm? Stellen wir die Vorfrage: fehlt es etwa bei ihm an Musterbildern der höchsten Schönheit, in der Gestalt und dem Gesichte der Männer und der Frauen? Die Frage ist ebenso zu verneinen, wie die Ansicht irrig ist, daß es in Holland an schönen Modellen besonders bei den Frauen gefehlt hätte. Unzählig sind die Bildnisse höchster, edelster Schönheit in allen Perioden seines Schaffens. Man denke nur an die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten um 1630, und an die heilige Familie in der alten Pinakothek zu München, die doch wohl mit jeder Madonna Raffaels in absoluter Schönheit wetteifern kann. Diese Anmut ist geistigste Beseelung, daher zugleich die Würde der Frau. Man denke aber auch an das Londoner Porträt eines Malers, bei dem die Anmut noch durch die intellektuelle Sinnigkeit im Kontrast erhöht wird, oder an das ergreifend schöne Bild des Jünglings in der Casseler Galerie. An Schönheiten nach der hergebrachten Auffassung fehlt es in seinem Lebenswerke also keineswegs: warum hat er dennoch an diesem Kanon nicht festgehalten, sowenig wie an dem des Konturs? Warum ist er, wie zu einem neuen Lichtkanon, zu einer Norm des Häßlichen übergegangen?

Es führt von der methodischen Frage ab, wenn man darauf antworten wollte, daß das Häßliche nur des Kontrastes wegen von ihm angenommen worden sei. Damit würde dem Häßlichen eine häßliche Bedeutung zugewiesen, eine Verstümmlung, durch welche nur das Schöne zur Erscheinung gebracht werden sollte. Es stünde schlimm um die Schönheit, wenn sie dieser Selbstverstümmlung in der häßlichen Menschengestalt bedürfte, um durch diesen Kontrast selbst heller aufzuleuchten.

Es führt ebenso aber auch von der methodischen Einsicht ab, wenn man der Häßlichkeit die Bedeutung eines Wirklichkeitsreizes zugesteht. Das wäre ein heterogener Reiz, der nicht innerhalb der Methode der

Reinheit bestehen könnte. Keine Wirklichkeit ohne Reinheit. Die Schönheit kann nur in reiner Wirklichkeit zur Erzeugung kommen. Ein Reiz, der nicht innerhalb der Methodik reiner Naturerkenntnis wirksam wird, ist ein unmethodischer Faktor, ein Reiz, der der ästhetischen Reinheit zuwiderläuft; durch einen solchen unmethodischen Faktor kann die ästhetische Wirklichkeit nicht aufgebaut werden. Auch im methodischen Sinne der Ästhetik ist die Sinnlichkeit ein unverächtlicher Faktor, ein Paraklet, wie Platon sagte, zur reinen Erkenntnis. Aber um methodische Bedeutung zu erlangen, muß das Häßliche ein positives Moment werden. Vor dem Kanon der Schönheit bleibt es nur negativ: wodurch allein kann es positiv werden?

Hier muß das sittliche Moment des Humors eintreten, und dem Häßlichen diejenige positive Kraft verleihen, welche ihm von seiten der Naturerkenntnis schlechterdings abgeht; und von dieser Seite ihm auch niemals zuwachsen kann. Das Häßliche aber wird der Paraklet der Sittlichkeit im Humor, diesem gleichwertigen Momente des Schönen, das mit dem Erhabenen ebenbürtig zusammenwirkt zum Schönen.

Für das Häßliche, als ästhetischen Gegenstand des Humors, gibt es glücklicherweise ein klassisches Beispiel, welches aller Zweideutigkeiten konfessioneller Religiosität enthoben ist: das ist das klassische Beispiel des Sokrates in der Lobrede, die Alkibiades auf ihn in Platons Symposion gehalten hat. „Ich behaupte nämlich, er sei äußerst ähnlich jenen Silenen in den Werkstätten der Bildhauer.. in denen man aber, wenn man die eine Hälfte wegnimmt, Bildsäulen von Göttern erblickt, und so behaupte ich, daß er vorzüglich dem Satyr Marsyas gleiche... Denn das wißt nur, daß keiner von euch ihn kennt, sondern ich will ihn erst euch beschreiben... Wisset denn, daß es ihn nicht im mindesten kümmert, ob einer schön ist; sondern er achtet das so gering, als wohl niemand glauben möchte." Mit diesen Sätzen hat Platon die Sokratische Kraft des Häßlichen genau bestimmt. Es genügt nicht zum ästhetischen Begriffe des Häßlichen die Satyrhaftigkeit des Aus-

sehens, sondern es ist positiv dazu erforderlich die Geringschätzung der körperlichen Schönheit. Mit den Künsten der Liebe treibt Sokrates daher nur seinen Scherz an den Menschen: er achtet allein den Eros des Geistes und der Sittlichkeit.

Sokrates, als Marsyas, als Nebenbuhler des Apollon, dem die Flöten nur das äußerliche Spielwerk sind; der in seiner Häßlichkeit diejenige Schönheit verachtet, um welche die Sinnlichkeit buhlt, der aber die Flötenkunst eines andern Orpheus besitzt, desjenigen, der die Seelen leitet, und der sie aus dem Orkus zu befreien vermag; dieser Sokrates, als der logische Begründer der Ethik, dieser Vertreter der Häßlichkeit ist der Blutzeuge für die Idee der systematischen Schönheit.

Diese Häßlichkeit erschöpft sich nicht in ihrem negativen Widerspruch zur normalen Formalität; sie zieht das allgemeine Problem des Menschen, seine Aufgabe als sittlicher Geist herbei. Diese Aufgabe ist allen Menschen gemeinsam. Mithin hat auch der Häßliche an der Idee der Menschheit seinen unschätzbaren Anteil. Und oft ist dieser am häßlichen größer als am schönen Menschen. Worauf es aber ankommt, das ist: daß der Häßliche energischer und inniger auf diesen seinen Anteil an der sittlichen Bestimmung des Menschen hinweist als der Schöne in der Vollkraft seiner Reize.

Und wenn nun schon der tiefere Geist diese Mahnung von der Erscheinung des häßlichen Menschen empfängt, so bleibt diese nicht eine theoretische Einsicht, sondern sie ergreift den reinen Willen, und wird in ihm zu einem sittlichen Affekte. Jetzt stellt sich ein echtes Mitleid ein; nicht das hochmütige, das auf den Abstand herabsieht, in dem der Häßliche von dem Musterbilde in der höchst eigenen Person, oder auch, nicht minder eigenliebig, der eigenen Rasse absteht — ein unwürdiges Mitleid, das mehr Beleidigung der Menschheit ist — sondern das lebensvolle, sittenhafte Mitleid, welches die allgemeine Schwäche und Blöße der Menschlichkeit in jenen Geschöpfen mangelhafter Schönheit beklagt; in dem diese Beklagung wie zu einer Anklage wird gegen den

Schöpfer, dessen Ebenbild der Mensch sein soll. Dieses Mitleid mit dem Häßlichen hat theodizeische Kraft.

Und diese bewährt sich alsbald auch an dem häßlichen Menschen selbst. Jetzt leuchtet es auf einmal hervor, daß in dieser Häßlichkeit doch das allgemeine Urbild der Schönheit schlummert; daß es daher auch ebensowenig eine absolute Häßlichkeit geben dürfte, wie es eine absolute Schönheit anders gibt als in dem Problembegriffe des reinen Gefühls. Auf einmal erblickt man dann, wie in jenem Satyr, die Götterbildsäulen, die er in seinem Innern trägt. Nicht also einen Widerspruch zum Schönen bildet der häßliche Mensch — dann gäbe es für ihn keine ästhetische Rechtfertigung, und diese könnte dann nur der Kanzel überlassen bleiben; — denn der Philosophie wäre nicht genügt, wenn nur die Ethik befriedigt, die Ästhetik aber zurückgeschoben wird. Der häßliche Mensch hat seinen Anteil an der systematischen Schönheit, und es ist der höchste Beruf des Künstlers, diesen Anteil des Häßlichen an der Schönheit zu offenbaren. Das kann er, und nur er allein kann es.

Es spricht für die Größe Rembrandts, daß er nicht etwa das Häßliche sich zum Problem gesetzt hat — darin hat er gerade in seinem Lande und Zeitalter gar viele Vorläufer und Nebenbuhler gehabt — sondern daß er den häßlichen Menschen durch seinen Anteil am Schönen verklärt, und ihm ästhetisches Bürgerrecht verliehen hat. Seine häßlichen Menschen sind keineswegs Monstra; sondern der Zauber des Eros ruht auf ihnen. Daher behandelt er sie nach dem Rezept Raffaels, aber in eigener Heilkraft: er macht sie alle liebenswert. Und er übertrifft hierin Raffael nicht nur durch die große Fülle seiner Heilungen, sondern auch durch die Evidenz, mit der er diese Heilmethode des malerischen Auges zur Überzeugung bringt. Sein Lichtprinzip durchstrahlt den konventionellen Kanon und zerstäubt ihn. Er entkräftet sogar auch das Mitleid; wie von einem Wahne befreit, beten wir hier eine neue Schönheit an. Er malt den Triumph des Häßlichen.

Wenn wir diesen Satz nicht als eine Paradoxie mißverstehen sollen, müssen wir bedächtig die Instanzen be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

trachten, an denen er sich bestätigt. Vor allem stellt sich nun hier das Moment des Volkstümlichen ein, wie es dem Niederländer seiner Zeit allgemeines heimisches Gut ist. Aber er weicht, wie wir schon darauf aufmerksam waren, von den Bacchanalien ab, in denen es damals zum Vorschein gebracht wurde; er benutzt es vielmehr für die Profanierung des Heiligen; und er widerlegt dadurch das unreligiöse Vorurteil, als ob das bürgerliche Menschenleben, als ein profanes, dem Heiligen entgegengesetzt wäre.

In dieser Hinsicht ist der berühmteste seiner Stiche, das Hundertguldenblatt, ein lehrreiches Beispiel. Christus heilt da auf der rechten Seite die Kranken; von der linken Seite her aber ruft er die Kinder herbei. Sonst sind das zwei getrennte Vorwürfe. Wenn er sie zusammenfügt, so könnte man denken, als ob er den einen durch den andern erläutern wollte. Er verbindet den Visionär mit dem Volksfreund, mit dem Lehrer, dem Kinderfreund. So bleiben die Wunder nicht die Kinder des Glaubens; und Jesus bleibt nicht Wundertäter, sondern seine Heilungen an Blinden und Lahmen erscheinen nunmehr im Lichte sittlicher Erweckungen.

24. Die Behandlung des Sexuellen.

Nun besteht aber die große Schwierigkeit für das Problem des Häßlichen in seiner Komplikation mit dem Problem der sexuellen Sinnlichkeit, und dadurch zugleich mit dem malerischen Problem der Nacktheit.

Es ist ein bequemes, aber für die reine Kunst verhängnisvolles Mittel, dieser Vehikel sich zu bedienen, um das Häßliche hoffähig zu machen. Hier scheiden sich die reinen Wege der Kunst von der großen Kunst selbst, sofern sie diesen Lockungen und Bestellungen selbst nicht zu widerstehen vermag. Rubens ist solcher Bestellung in seiner Apotheose der Maria von Medici und ihren Nuditäten verfallen, welche ein langer Saal im Louvre jetzt ausstellt. Und so hat er auch wohl ohne Bestellung der Schwelgerei seines

gewaltigen Könnens nicht widerstanden, wovon das abschreckendste Beispiel schon erwähnt wurde (I. S. 292). Rembrandt hat in solcher Weise niemals wohl mit dem Feuer der Sinnlichkeit gespielt. Er hat daher auch die Nacktheit nicht als Lüsternheit behandelt, es wäre denn, daß er in der Eva selbst die Lüsternheit darstellen wollte. Die Nacktheit hat er nicht zur Darstellung des Häßlichen, sondern vielmehr in echter Reinheit zu der des Schönen verwendet. Seine Danae, seine Antiope in der Radierung sind schön; ebenso seine Susannen im Bade. Überall bewegt er sich hier auf der Linie Tizians, der in der Schönheit das Prärogativ der Nacktheit gegen alle Skepsis darstellt und sicherstellt.

Nun handelt es sich aber für Rembrandt allerdings nicht allein um die Darstellung der Venus. Es ist charakteristisch daß er seine Hendrikje, als Venus mit dem Amor, keineswegs nackt, sondern in vollem Staatskostüm darstellt. Dagegen bleibt es immerhin die Frage, ob er in der Verbindung seiner neuen Häßlichkeit mit der Nacktheit alle Konflikte der Erotik abgewehrt hat. Man kann dies an einem Punkte untersuchen, an dem so viele große Maler sich unzulänglich erwiesen haben, nämlich in der Nackt-Darstellung alter Frauen. Durch solche Bloßstellungen wird erstlich die exzentrische Erotik angestachelt, und dabei kann die reine Schönheit nur zuschanden kommen. Aber dadurch wird zugleich auch das Formprinzip verletzt; denn jetzt treten die Fleischmassen an die Stelle der zarten Schönheitslinien; und diese Verletzung der Form liegt in der Sinnenlust am Fleische, durch welche die Schönheit von Rubens sich abgeschwächt und herabgesetzt hat. Die Nacktheit, das darf man wohl sagen, ist durchgängig bei ihm jung und schön; höchstens stiert Leidenschaft aus den Augen, wie bei der Diana im Bade.

Nun aber achten wir auf seine neue Häßlichkeit, sein Verzicht auf die konventionelle Schönheit. Gerade die Krone seiner Porträts, die bis vor kurzem neben der Mona Lisa im Louvre hing, bevor der eigene Rembrandt-Saal hergerichtet war, ist das Musterbild für seine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Identität von Häßlichkeit und Humor. Diese beiden Bilder gehören zusammen, in beiden prävaliert der Humor über die Erhabenheit in der technischen Vollendung. Aber in beiden geht der Humor nach verschiedenen Himmelsrichtungen. In der Mona Lisa erstrahlt er in der Feierlichkeit der Güte, daher im Sonnenblick des Lächelns. In der Hendrikje aber, die er in diesem Bildnis idealisiert hat, sind die Augen feucht in Wehmut getaucht; es leuchtet hier der Humor als die reine Seelenkraft des Mitgefühls, des Mitleids mit dem Lose der Menschheit.

Daher ist diese Wehmut zugleich der Humor wahrhaftiger Bescheidenheit, der alle Eitelkeit fremd ist, die sich nicht einmal ihrer Güte bewußt ist, daher auch nicht einmal lächeln kann, sondern nur den Tau der Tränen in ihrem Auge hütet. Dieses Bildnis stellt sich zwar nicht das schwierige Problem des Lächelns in der Güte; aber es ist daher auch freigeblieben von aller Zweideutigkeit; es muß jeden Menschen als reinste Schönheit rühren, und dabei gilt es doch vielmehr als häßlich denn als schön. Es ist bemerkt worden, daß sie der Frau des Joseph auf dem Segen Jakobs in Cassel ähnlich sei; und dieses Gesicht trägt doch die unverkennbaren Züge des Stammes, der nicht nur das Elend des Ghetto, sondern auch die Schrecken der Inquisition auf seiner Netzhaut abzubilden hatte. Dieses Louvrebild ist das Musterbild der Schönheit Rembrandts.

Mit der Tiefe seines Humors hängt nun auch außerhalb des Porträts seine ganze Malkunst zusammen. So bilden die Bettlerbilder, die Bettler vor der Haustür ein ergreifendes Sujet bei ihm. So auch verwendet er die religiösen Stoffe in dieser Richtung, wie in der Verkündung an die Hirten. Auch seine großen Bilder stellen ja nicht nur die Großen dieser Erde dar, sondern die Schützen- und die Staalmeister seines Landes, die Gestalten des Volkslebens bleiben, wie nicht minder auch der Doktor Tulp vor seinen Schülern in den beiden Bildern der Anatomie.

Ein anderes Moment hängt hiermit zusammen, in welchem er zugleich auch mit einem tiefsten Motiv des germanischen

Geistes verwandt ist, nämlich die Faustsage. Vor dieser Radierung, vor dem Sonnenlicht, das von diesem Fenster hereinflutet, möchte man sagen: O sähst du, voller Sonnenschein — aber freilich ist hier die Pein überboten durch den Seherblick, der sich zur Sonne erhebt.

25. Rembrandts Landschaft und sein Leben.

Und endlich kommt der Faustische Charakter dieses Prometheus in seiner Landschaft zum Durchbruch. Hier stoßen die beiden Momente hart aufeinander. Die Erhabenheit der Landschaft — der Niederländer hat die Gebirgsfelsen doch auch gemalt — verbindet sich hier mit den verschwiegensten Tiefen des Humors. Und hierbei kommt sein neues Lichtprinzip zu voller Wirksamkeit. Der Mensch wird in diesen unendlichen Zusammenhängen der Natur zum bloßen Atom. Alle Einzelexistenz verliert sich in dieser Öde des Lichts, wie des Dunkels. Seine Landschaft ist ebenso sehr seinem neuen Lichte entsprossen, wie der Prävalenz des Humors in seiner Schönheit; des Humors, vor dem, wenn schon alle Einzelexistenz, so umsomehr alle überragende Isoliertheit in der menschlichen Natur, wie in seiner natürlichen Erscheinung, in ein Nichts versinkt. Wie er nicht in der absoluten Sinnlichkeit schwelgt, geschweige in einer schlüpfrigen Perversität und Exzentrizität, so hat er auch keine Anbetung vor den Mächtigen der Erde, aber auch nicht vor den Staalmeistern und Bürgermeistern seiner gewerbreichen Republik. Er hat daher auch mit diesen seinen Bildern bei den Bestellern selbst kein Glück gemacht.

Die Nachtwache aber hat noch eine tiefere Bedeutung. Die Besteller hat er auch in diesem Bilde nicht befriedigt. In der Tat ist hier auch der militärische Aufmarsch trotz des Lichtglanzes, der auf den Leutnant im hellen Vordergrunde fällt, zurückgetreten gegen die Gewitterlandschaft im Hintergrunde, so daß der Leutnant in seinem Stahlglanz wie zu einer Allegorie des Blitzes wird, und der Abmarsch der Kriegsleute zu einem Symbol des Mysteriums,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welches unter dem Zeichen des Krieges die Weltgeschichte bildet. Humor liegt wiederum auch hier in der Homologie der beiden Lichtzentralen, die neben dem Leutnant das junge Mädchen bildet, die an Saskia gemahnt.

Wie könnten wir diese Betrachtung abschließen, ohne des tragischen Schicksals zu gedenken, welches dieser einzige Mann, einzig wohl auch in seinem Leben, darstellt. Ist es doch selbst in vielfacher Durchkreuzung eine Verbindung des Erhabenen mit dem Humor, freilich auch mit dem Humor der Weltgeschichte. Aber seine Kunst sollte es ja offenbaren, daß der Mensch nicht für sich allein dasteht in seiner Körperform und in seinem Raume, daß sein Bild nicht zerfließt und ins Formlose vergeht, sondern vielmehr neues, höheres Leben annimmt, aber nur sofern es, wie verschwimmend, eingeht in die unendlichen Lichtfernen, welche jede Stube, die des Werkmeisters, wie die des Philosophen, in ein Universum verwandeln. Und allein in jeglichem solchen Universum kann der malerische Mensch sein würdiges Dasein behaupten. Dieser sein logischer Idealismus stützt zugleich seinen ethischen. Und auf dem Doppelgrunde von Beider Reinheit errichtet Rembrandt seine neue Reinheit der malerischen Schönheit.

26. Was Velasquez für die systematische Ästhetik lehrt.

Velasquez ist der Vertreter des spanischen Geistes innerhalb der römischen Völkerfamilie; und schon aus dem Gesichtspunkte der humanitären Völkerkunde, der auch durch die politische Bedeutung Spaniens, als des Landes der Entdeckung neuer Weltteile, zugleich aber auch als des absterbenden Geistes der Weltmonarchie, bestärkt wird, müßten wir versuchen, diesen malerischen Typus aus unserm Gesichtspunkte zu betrachten, obschon wir hier nicht auf persönliche Erlebnisse uns stützen können. Denn, um es sogleich auszusprechen, so oft wir vor seinem Innocenz standen, wollte es uns doch nicht gelingen, von jenem Schauer ergriffen zu werden, ohne dessen symptomatische Begleitung wir niemals des reinen Gefühls mächtig wurden. Es war uns daher

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Befreiung von einem ästhetischen Drucke, als wir bei Justi die Anführung von einem neuesten Biographen des Velasquez über dieses Bild lesen konnten, es sei darin „etwas Rohes, Materielles, Triviales." Dieses Urteil möchte ich mir nicht aneignen; aber jener positive Humor, den wir bei Raffael, Holbein und Rembrandt fanden, ist in diesem bewunderungswürdigen Bildnis nicht zu verspüren. Daraus könnte die Besorgnis entstehen, daß wir diesem großen Urheber der modernen Malerei von der zweiten Vorbedingung aus nicht eine hervorragende Bedeutung abgewinnen könnten.

Was nun aber die erste Vorbedingung betrifft, so steht die Vollendung seiner theoretischen Reinheit, nach nahezu einstimmigem Urteil der Maler, wie der Kunsthistoriker, außer Zweifel. Und daß er von Greco beeinflußt ist, und wenn er selbst ihm nicht immer gleichgekommen sein sollte, auch dadurch dürfte die Vorbedingung seiner theoretischen Technik nicht beeinträchtigt werden. Was Stevenson besonders als die Originalität seiner Kunst rühmt, und kunstwissenschaftlich begründet, das ist die Einheit des Blicks, die er durch Licht und Farbe, sowie durch Modellierung und Pinselführung erzielt, und durch die er alle Teilung des Bildes in einzelne Gruppen und Gegenstände überwunden habe.

Das wäre nun aber gerade ungefähr das Gegenteil, dem Ausdrucke nach, von dem Impressionismus, als dessen Urheber er gilt. Indessen haben wir schon mehrmals Anlaß gehabt, von dem Terminus selbst die Tendenz zu unterscheiden, welche unter jener falschen Flagge angestrebt wird. Jene Einheit kann niemals Impression sein. Die Impression kann nur das Einzelne betreffen. Einheit muß vielmehr immer die Einheit der Allheit sein, wenn sie in der Einheit des Blicks überschaubar werden soll. Diese Einheit des Blicks ist jene intuition pure, wie Descartes sie definierte, der selbst aber auch schon sie von Platon und Plotin übernommen hatte. Sie ist daher aber auch das Feldzeichen des echten Idealismus, der hiernach als Vorbedingung der malerischen Reinheit sich

wirksam macht. Wir werden bei den Bildern hierauf zurückkommen.

Gehen wir nunmehr auf die sittliche Vorbedingung ein, so erhebt sich da schon aus der biographischen Tatsache, daß Velasquez von früher Jugend bis zu seinem Tode der Hofmaler Philipp IV. war, ein erheblicher Verdacht. Unzählig sind die Porträts, die er von seinem König, von dessen zwei Frauen, von seinen Kindern, in Hoftracht und in Reiterbildnissen nicht nur selbst zu malen, sondern auch von schon vorhandenen Porträts zu übermalen hatte. Und diesen interessanten Stoffen schlossen sich auch die Sujets der Hofmänner an, die auch auf gut Glück genommen werden mußten; Frauen aber waren durch die Hofetiquette schwer zugänglich. So sind nur drei Porträts von Spanierinnen bekannt von ihm. Diese freilich dürften die Probe bestehen. Die erste ist die Sibylle in der nur einmal gewählten Profilansicht. Die hohe Intelligenz, der Blick der Seherin hat den Namen der Sibylle veranlaßt. Damit ist zugleich ausgesprochen, daß das Geistige wieder seelisch geworden ist. Und in diesem Gesichte möchte auch beinahe schon das Liebenswerte erreicht sein, das wir bei Innocenz nicht finden können.

Auch das zweite Frauenbildnis, die Dame mit dem Fächer, auch nicht gerade ein Muster der Schönheit, deren mächtige Stirn die Intelligenz prävalieren läßt, dürfte dennoch in dem Interesse, das sie in hohem Grade erweckt, an jenes dunkle Gefühl sich annähern. Sie hat zudem den Reiz der Üppigkeit und den Porträtreiz der echtesten Spanierin. Auch das dritte Bildnis im Berliner Museum, noch weniger durch Schönheit bestechend, dürfte dennoch dieses Zeugnis der Persönlichkeit, welches unwidersprechlich und unbestechlich allein im Liebenswerten liegt, in sich tragen.

Auch das Porträt der Infantin Maria hat diesen unwiderstehlichen Zug, der hier noch mehr auf der vielleicht weniger leidenschaftlichen als selbstbewußten Sinnlichkeit beruht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dem Zwang des Hofmalers hat nun aber der providentielle Künstler durch die nationale Kraft, die ihm urwüchsig beiwohnt, dadurch entgegengearbeitet, daß er echte Volkstypen in seine großen Bilder, in die religiösen, wie in die Historienbilder, aufgenommen hat. Und wir werden sehen, daß er in dieser seiner nationalen Sympathie zugleich einen hervorstechenden sozialen Zug erkennen läßt.

Aus seiner ersten Periode stammt sein Christus im Hause der Martha, mit der Vorderszene einer Frau, die in einen Mörser stößt, und die den vollen Reiz üppiger Sinnlichkeit mit dem Zubehör des Liebenswerten hat. Er wird gesteigert durch das tiefsinnige, edle Gesicht der hinter ihr stehenden Alten mit der durchfurchten Stirn.

Es gibt von ihm eine Anzahl solcher Küchenstücke. Aber sie werden von den Bildern mit tiefer sozialer Kraft übertroffen, die der Wasserverkäufer einleitet. Dieser könnte ebenso auch ein Prophet sein, der aus dem Felsen das Wasser hervorzaubert. Ein solcher Volkston ist der Untergrund für alle seine historischen Bilder, und auch für die religiösen. Es mag auch nicht verschwiegen werden, daß eine Volksbewegung dem Crucifix von San Placido den Anlaß gegeben, nämlich infolge des Gerüchtes, die Juden hätten ein Crucifix gepeitscht; und zu der Sühnung dieses Frevels wollten die Feste mit nächtlichen Prozessionen kein Ende nehmen.

Auch darauf sei hingewiesen, daß seine Marienbilder, wie in der Anbetung der Könige aus seiner ersten Periode, den spanischen Volkstypus erkennen lassen, dabei aber wahrlich nichts an Vornehmheit einbüssen.

Auch seine mythologischen Bilder stellen Szenen des Volkslebens dar. So das große Bild der Trinker, das auch Bacchus heißt, sich aber an die Küchenbilder anschließt. Man hat es eine Kellerszene im Freien genannt. Hier sind nicht bloß die grinsenden Trinker, sondern auch Bacchus, der ebenso selbst ein echter Satyr ist, wie der jugendliche Satyr hinter ihm, sie alle sind Volkstypen.

Darauf kam die erste Reise nach Italien, deren erste Frucht die Schmiede des Vulkan war.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Apollo tritt herein, und berichtet dem entsetzten Vulkan die Untreue der Venus. Auch hier sind die Schmiede allesamt Männer aus dem Volke. Und auf diesem Bilde, aus dieser Feueresse heraus erglüht die ganze Lichtfülle seiner zweiten Periode, für welche Apollo als der symbolische Lichtträger dasteht. Die nackten Männergestalten haben die Schönheit der Sonnensöhne.

Eine Ausnahme macht scheinbar das größte Werk dieser mittleren Periode, die Übergabe von Breda. Aber schon die Kriegergestalten sprechen gegen die Ausnahme, die auch durch Justin von Nassau, der den Schlüssel übergibt, einen echten Vertreter des holländischen Typus, widerlegt wird. Ein Musterbild des Porträts aber, wie der gesamten Körperhaltung, nicht allein dem Anlaß des Moments gegenüber, sondern aus der tiefsten Seelenstimmung heraus, ist hier das Bild Spinolas, der zu einem Ritter der Feindesliebe wird.

Der dritten Periode gehören die Meninas, die Ehrenfräulein an, die den Hofstaat der Infantin Margherita bilden. Das Bild gilt als das Meisterwerk seines Schaffens, und es ist sicherlich nicht bedeutungslos, daß der Maler sich selbst hier an der linken Seite darstellt, wie er das Königspaar, das im Hintergrunde des Bildes in einem Spiegel erkennbar wird, malt. Dieser Hofstaat führt uns nun aber zu einem neuen Typus in dieses Malers Gestalten. Ihn bilden die Zwerge.

Es ist sicherlich nicht Deutelei, wenn wir sie als den gewaltigsten Gegenstand des Humors in diesem großen Künstler betrachten. Sind die Zwerge doch in der Märchenwelt aller Weltteile von einer ähnlichen Bedeutung, wie die Satyrn. Sie sind der Tierwelt verwandt, und hausen in den Bergklüften; sie bilden in ihrem ganzen Sein und Schaffen eine menschliche Unterwelt. Und nun werden sie an diesem Hofe, wie auch sonst im Mittelalter, in den Hofstaat der königlichen Kinderwelt berufen; körperliche Mißgestalten und Fratzenbilder werden die Gespielinnen der Kinder, die schon wie Götzen angebetet werden. Es kann keine größere Komplikation für das Problem der Häß-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lichkeit ausgedacht werden, als sie hier zur Ausführung kommt. Die Reproduktionen schon geben eine Ahnung von der Versöhnung, die hier über diese Mißgestalten ergossen ist.

Den Zwergen sind in derselben Tendenz des Humors die Hofnarren beigesellt. Eine große Anzahl derselben, die mit Namen benannt sind, hat er gemalt, mehreren auch den Namen alter Philosophen oder Fabeldichter gegeben. Der Hofmaler scheint sich durch diese Hofnarren von dem amtlichen Berufe seines Lebens entlastet zu haben. Wie die Zwerge, so sehen die Hofnarren in der Tat wie Komödiendichter aus, besonders Menippus, die sich über diese ganze höfische Welt lustig machen: in denen der Künstler selbst sich über den Zwang seines Schicksals zu trösten sucht.

Die Krone seiner großen Bilder aber stellen die Teppichwirkerinnen (Hilanderas) dar. Hier geben auch die Abbildungen schon einen überwältigenden Eindruck, und erregen ein höchstes Entzücken. Dieses Werk bildet den Höhepunkt seines Schaffens auch in der Komposition der Lichtwirkung. Im hellen Hintergrunde des Bildes steht eine festliche Gruppe, die, wie zum Besuche der Werkstatt, eintritt, und einen Teppich besichtigt. Im Vordergrunde aber sitzen die wunderbarsten Frauenkörper, die es in aller Bilderwelt geben mag, emsig bei ihrer Arbeit, zwei zur linken und zwei zur rechten, in der Mitte eine dunkle Gestalt. Die Räder drehen sich, als ob sie Lichtmühlen wären. Links eine ältere Gestalt, die das mächtige nackte Bein vorstreckt, hinter ihr eine jugendliche Anmut. An der rechten Seite aber der wunderbarste Frauenkörper, der einen entblößten Arm mit beseelter Hand bis zur Hälfte des Bildes ausstreckt, als ob er von sich aus das ganze Licht ausstrahlte.

Und dieses Werk höchster Schönheit ist das erste Fabrikbild, das gemalt worden ist. Der spanische Hofmaler hat diese Bedeutung in der Geschichte des Sozialismus; dies dürfte einen positivern Fingerzeig bedeuten, als den die Ironie der Weltgeschichte zu bezeichnen pflegt. Und das Bild ist nicht zufällig das Meisterwerk seiner letzten Jahre, sondern es schließt nur ab, was der Wasserträger begonnen hatte. Und

es übersetzt nur in die vollendete Schönheit und in das Sonnenlicht des sozialen Lebens, wie in das Helldunkel seiner großen Kämpfe die burlesken Gestalten der Zwerge und der Hofnarren, und rundet so die große Welt des Humors ab, die den innern Mittelpunkt bildet in dem Lebenswerke dieses Hofmalers.

Justi erwähnt, daß man in dem Mädchen mit dem weißen Arme das Modell seiner Venus habe wieder erkennen wollen, die auch den Rücken in wahrhafter Dezenz dem Beschauer zukehrt. Aber er beschreibt auch entzückt die Lichtwirkung in diesem Bilde. „Die Sonne, die mit ihren verschiedenartigen Strahlen Gemälde vor uns webt, wer hat sie je so in ihrem Tun belauscht. Sie selbst scheint hier ihre Zaubereien zu treiben, zittert auf seidenen Stoffen, liebkost einen blendenden Nacken, versinkt in kohlschwarze kastilische Locken...löst Körperlichkeit auf in Imponderabilien...Man fühlt hier, daß Licht Bewegung ist.“ In solcher Auflösung aber der Materie in Licht wird die Naturbedingung der Erkenntnis zum Gipfel der Reinigung geführt; und mit diesem Gipfel verwächst der andere, den wir in der sittlichen Erkenntnis des sozialen Problems des Lebens bei diesem großen Künstler erspürt haben.

Wo in solcher Vollendung die beiden Vorbedingungen der Reinheit zur Erfüllung gekommen sind, da konnte auch jene malerische Selbständigkeit und Originalität zur Erscheinung kommen, welche von den berufensten Sachverständigen anerkannt wird, und welche daher auch als eine untrügliche Quelle des reinen Gefühls im höchsten Sinne beglaubigt werden muß.

Wiederum erkennen wir auch hier einen Zusammenhang der echten Kunst mit der Humanität. Justi hat es ausgesprochen: „Er entdeckte in den Gestalten seines Volks zuerst das, was dauernd und überall geliebt werden kann: er nahm dem Wunder das Widernatürliche, und der Schwärmerei das Krankhafte.“ Er hat sein spanisches Vaterland aus den traurigsten Annalen seiner Geschichte heraus in das Land der ewigen Schönheit, in das Land der Humanität erhoben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

27. Das Problem der Landschaft in der modernen Malerei.

Der Vorzug der Malerei vor den anderen bildenden, vor den Künsten überhaupt, hat sich bisher darin gezeigt, daß sie den Menschen zur unmittelbaren Darstellung bringt, den individuellen im Porträt, den historischen in der religiösen und politischen Malerei. Und bei allen großen Malern haben wir beobachten können, wie sie das soziale Problem des Menschen auf sich nehmen, damit aber, geschichtlich betrachtet, das Zentrum, das Herz des Menschen.

Das Milieu des Menschen bildet aber nicht allein die Geschichtswelt, geschweige allein seine physiologische Natur, sondern auch seine klimatische. Wie sehr der Mensch diesem Rahmen der Natur einzuordnen ist, auch das hat sich überall gezeigt. Und gerade das in der Renaissance entstehende Porträt ersteht auf solchem lokalen Hintergrund: der Florentiner Mensch innerhalb der Florentiner Landschaft. Dieses Stilprinzip erhält sich im religiösen und im Historienbild. Eine grandiose Form nimmt es bei Velasquez an; und das ganze 18. Jahrhundert schwelgt in allen Ländern in Landschaftsbildern, insbesondere auch bei Rembrandt und bei Rubens; aber auch Spezialisten und Großmeister machen die Landschaft zu einem eignen Stoffgebiete, und befreien sie von ihrem bisherigen accidentellen Charakter.

Es ist nicht dieser Anschein des Beiwerks allein, der das Problem der Landschaft als ein selbständiges noch nicht hervorhebt; denn dadurch wird eine methodische Eigenart dieses Stoffes noch nicht hinlänglich begründet. Ohnehin nimmt die historische Landschaft den Menschen in sich auf, wenngleich nur als Staffage. Die Frage muß vielmehr die werden: ob die Natur in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsweisen ein selbständiges Problemobjekt der Malerei werden muß und werden kann. Nicht darauf geht die Frage, ob die Natur ein ebenbürtiges Objekt der Malerei sei neben dem Menschen;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

denn diese Nebenordnung ist ja längst geleistet. Die Frage geht in schroffer Bestimmtheit auf die Isolierung der Landschaft und ihre selbständige Problemstellung für die Malerei.

Worauf gründet sich das methodische Recht dieser Frage? Wäre sie denkbar, wenn die neuere Landschaftsmalerei sie nicht nahelegte? Die Frage macht uns nicht an unserer methodischen Grunddisposition irre. Läge diese Ausbildung der Landschaftsmalerei nicht vor, so würde die Frage uns freilich nicht aufgedrängt; aber dadurch wird ihre methodische Konsequenz nicht abgeschwächt. Mit welchem Rechte bildet der Mensch allein den Gegenstand der Malerei, der Mensch mit seinem Zubehör, in Kirchen und Palästen, in Kleidern und Möbeln: sind Luft und Licht, Erde und Wasser nicht gleichwertige Vorwürfe, und übertreffen sie nicht sogar jene anderen Stoffe, welche teils der Architektur, teils der Plastik zufallen, während die physikalisch-chemischen Naturerscheinungen nur der Malerei vorbehalten zu sein scheinen? Liegt nicht in dieser Ausschließlichkeit schon der Hinweis auf eine methodische Geltung dieser Objekte für die Malerei?

Nun erhebt sich hier aber sogleich eine Schwierigkeit. Das reine Gefühl ist uns ja das reine Selbstgefühl, das Selbstgefühl des Menschen in seiner Einheit von Leib und Seele, und solchermaßen in der Einheit seiner Natur. Wenn nun aber jetzt die Landschaft isoliert werden soll, so könnte es scheinen, daß dadurch die Malerei aus ihrem Zentrum herausgerissen, ihrer Einheit, die immer im Menschen liegt, entäußert würde.

Nicht zuletzt sind es diese Bedenken, welche den Schein des Naturalismus und des materialistischen Trotzes auf die Landschaftsmalerei werfen, als ob es sich in ihr gar nicht mehr um das Seelische handelte, sondern lediglich um die Wirklichkeit, um die Genauigkeit ihrer Beobachtung, Erfassung und Wiedergabe. Dazu gehört zwar Begeisterung, aber dieser bedarf ja auch der Naturforscher, der nicht einmal nur zu beobachten, sondern auch zu entdecken hat, was er noch nicht beobachten konnte. Genügt es, den Wirklichkeitssinn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durch die Stimmung zu ergänzen, um in dieser mehr nach hergebrachter Weise das innerliche Recht der Landschaftsmalerei zu retten?

Wir befinden uns hier wieder an einem wichtigen Kreuzwege der systematischen Ästhetik. Denn bei dem Problem dieser modernen Malerei steht nicht allein der Idealismus in Frage gegenüber dem Realismus; sondern die systematische Philosophie überhaupt gegenüber der Metaphysik des Pantheismus. Der Vorzug der Landschaftsmalerei scheint es zu sein, daß sie zwar den Menschen nicht ausschließt, aber ihn nicht isoliert, und auch nicht zentralisiert, sondern sein Zentrum ihm anweist im Universum. In solcher Universalisierung des Menschenbildes aber verbindet der pantheistische Künstler die höchsten Aufgaben der Kunst mit denen der Ethik und der Weltanschauung überhaupt. Es wird zu einer Art von Religion, daß im Landschaftsbilde die Selbstsucht im Menschen entwurzelt, daß ihm seine Einheit gewonnen wird in der Allheit der Natur. Kann es eine festere Bürgschaft geben für den Stand und die Haltung des Menschen, eine unerschöpflichere Quelle für die Reinheit seines Gefühls?

Stände es aber so, so wäre die Ästhetik als eine systematische, als ein Glied der Philosophie, schlechthin vernichtet. Der Pantheismus, wenn er selbst Ethik wäre beruht doch eben nicht auf der Logik; und wenn er Ästhetik enthalten sollte, so gliedert sich diese nicht an die beiden Vorglieder an. Indessen ist damit nur der methodische Einwand ausgesprochen: wie verhält es sich damit für die schlichte, gesunde und aufrichtige Auffassung des künstlerischen Problems? Und wird etwa das reine Selbstgefühl in Klarheit gefördert, errungen, oder behauptet, wenn der Mensch in die Natur nivelliert und mit Gott identisch gesetzt wird?

Hier wäre besser der Agnostizismus anzurufen. Was Gott ist, diese Erkenntnis brauchen wir für die Ästhetik nicht als Vorbedingung aufzustellen. Wenn er mit dem Schönen gleichgesetzt wird, so können wir von seinem Wesen nur daher Kenntnis nehmen, daß wir das Schöne erkennen. Und es bleibt daher nur die Frage: ob es vorzuziehen sei, das Schöne gleichzusetzen mit dem Menschen, oder aber

mit Gott. Immer ist und bleibt das Schöne selbst das Problem. Wenn seine Auflösung gefunden ist, dann erst kann man davon sprechen, ob man diese Lösung etwa Gott nennen darf.

Ebenso verhält es sich in bezug auf den Menschen. Erst nach gefundener Lösung darf die Frage entstehen, ob mit dem Menschen das Schöne gleichzusetzen sei. Auf den Begriff des Menschen richtet sich ja auch die Frage gar nicht; dieser ist vielmehr das Problem der Ethik. Es handelt sich also auch nicht eigentlich um die Alternative: ob Gott, oder Mensch dem Schönen gleichzusetzen sei; sondern um diese: ob Gott, oder die Natur des Menschen den reinen Begriff des Schönen erfülle. Die Natur des Menschen aber bedeutet seine Einheit von Leib und Seele; und sein Leib gehört der allgemeinen Natur an: vielleicht auch seine Seele? Das ist wieder die Vexierfrage des Pantheismus. Sie darf uns nicht irre machen an unserer systematischen Aufgabe. Die Seele gehört der Ethik, als ihrem Mutterlande an, wie der Leib der Naturerkenntnis.

So werden wir wieder auf die beiden Vorbedingungen zurückgelenkt, wenn wir durch den Gott des Pantheismus uns nicht abdrängen lassen vom Menschen des reinen Selbstgefühls, des ästhetischen Selbstgefühls; nicht des metaphysischen Gottgefühls. Um die Einheit der Natur des Menschen dreht sich die Frage. Und wo dieser Schwerpunkt verrückt wird, da geht die Systematik überhaupt zugrunde, und mit ihr die systematische Ästhetik. Dieser Schwerpunkt ist der Mensch, die Einheit der Natur des Menschen in Leib und Seele. Durch Identität des Menschen mit der Gottheit wird die Einheit seiner doppelseitigen Natur nicht in methodischer Klarheit gewahrt.

Welche Gewähr bietet der Pantheismus für die gleichwürdige Hütung von Leib und Seele, von Seele und Leib, wie die Kunst sie fordert? Ihm liegt der Schwerpunkt im All, das er Gott nennt; der Kunst aber darf der Schwerpunkt des Menschen nicht entgleiten. Ihr muß der Mensch selbst die Allheit sein und bleiben, auch wenn diese sich konzentrisch in die Allheit der Natur fortführt. Der Mensch allein ist das Subjekt des reinen Selbstgefühls.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ist nun aber die Gefahr des Pantheismus von dem malerischen Natursinn abgewehrt, so bietet die Landschaftsmalerei einen Höhepunkt dar für die Entwicklung des reinen Gefühls. Man kennt die Gefahren, welche die Malerei im Porträt, wie im historischen Gruppenbilde, zu bestehen hat. Wie unergründlich ist die Seele des Menschen, und welcher Umwege bedarf es, um sie zu erspähen und darzulegen. Wie verstrickt ist aber ferner auch das Bild des Menschen mit den hergebrachten Vorurteilen seiner Abstammung, seiner geschichtlichen Bedingtheit im positiven, wie im negativen Sinne. Setz' dir Perrücken auf von Millionen Locken; was ist es denn, was der Mensch doch immer bleibt?

Es sind doch immer nur die Bevorzugten dieser Erde, die das Porträt des Malers erreicht, sofern er nicht Modelle mieten muß. Und welche Pose beredten Schweigens muß der Glückliche sich geben, dem ein Porträt beschieden wird. Aber selbst wenn der idealisierende Künstler noch so frei mit seinem Modell schaltet, so bleibt es doch, sei es sein eigener Wert, sei es dessen Spiegelbild, der im Porträt ausgeprägt wird; immer bleibt es die Selbstspiegelung des Menschen; und diese unabänderliche Reflexion ist die Grundbedingung aller figürlichen Malerei.

Die Landschaft dagegen erhebt den Menschen über das Schicksal seiner Selbstsucht hinaus; sie erhebt ihn zu der Möglichkeit des Selbstgefühls. Die Konzentration auf die Landschaft, wie auf das Stilleben der Natur, enthebt den Menschen seiner geschichtlichen und auch seiner natürlichen Vorurteile, seines Rassendünkels, und auch seiner Selbstgefälligkeit an seinen natürlichen Gaben und Kräften. Was ist Herakles, was Prometheus gegen die Einfalt der Natur? Auf dem Gebirge verbrennt der eine; an den Felsen angeschmiedet, vergeht der andere.

Das Hochgebirge aber ist das Symbol der heroischen Landschaft. Diese ist die Staffage der Heroen. Erst im Stilleben gleichsam wird die Landschaft in ihrer Reinheit erworben. Auch die großen Ereignisse in der Natur, der Sturmwind, das Gewitter, die Meeresbran-

dung, alle diese selteneren Erscheinungen tragen gleichsam den heroischen Charakter der Natur an sich. Selbständig, abgelöst von den heroischen Personen in ihr, wird die Landschaft erst in ihrem Alltagsdasein. Jeden Tag geht die Sonne auf und unter, und immer geht eine Dämmerung vorher. Und in einer gewissen Gleichmäßigkeit, wenngleich in einem unaufhörlichen Wechsel, ist die Tageshelle, wie die Dunkelheit, über die Erde ausgebreitet; und in einem wechselvollen Spiele ziehen die Wolken einher, und verändern ihre Dichtigkeit.

So scheint es gar sehr begreiflich, daß die Malerei zu der Entdeckung einer neuen und eigenen Art zu kommen fühlte, als sie im Beginne des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts die Landschaft zu ihrem eigentlichen Problem erhob. Diese Art von Landschaft war bisher noch nicht der Gegenstand der Malerei gewesen, die Landschaft als der ganze volle Inhalt der Natur. Der Enthusiasmus über diese Neuheit des Vorwurfs konnte nach beiden Richtungen hin ins Extrem ausschlagen. Man konnte glauben, die Erkenntnis der Natur selbst durch diese Naturmalerei genauer zu machen, und zu vertiefen — und doch soll die Kunst Kunst bleiben, und nicht etwa Erkenntnis werden. Man konnte andererseits aber auch glauben, die sittliche Erkenntnis zu läutern, zu erhöhen und zu befestigen — und doch soll die Kunst nicht etwa Moral werden. Was ist der Sinn von beiderlei Übertreibungen, der den ästhetischen Wert der Kunst nicht fallen läßt, und nicht verdunkelt?

Dieser Sinn liegt in der Hingabe an die Naturanschauung selbst, in der Konzentration auf sie, mit Abweisung aller anderen Inhalte. Nicht etwa auf Naturentdeckungen, auch nur in der Meteorologie, darf ausgegangen werden, sondern allein das selbstlose Versenken in den bunten Wechsel der alltäglichen Naturphänomene ist der ganze, alle anderen Ziele ausschließende nunmehrige Zweck der Malerei. Und was ist die Konsequenz dieser Selbstlosigkeit, dieser Entsagung gegen andere Vorwürfe? Der Ertrag dieser Selbstlosigkeit ist die Gewinnung eines neuen, eines erhöhten Selbst.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es kann daher auch die Auskunft auf unsere Frage nicht ausreichend Befriedigung geben, wenn man die neue Malerei auf eine neue Raumgestaltung hinweist. Wenn dieser Zweck durch sie auch besser als bisher erzielt werden sollte, so bliebe sie doch immer nur ein verbessertes Mittel; und nicht das Selbst, aber auch nicht die Natur wäre dann der eigentliche Zweck, sondern nur der Raum, der jedoch kein absoluter Zweck sein kann, der vielmehr nur ein Faktor ist für die Erzeugung des Gegenstands in der Natur, nicht der Natur selbst, als eines Gegenstands. Es ist daher nur die Fortführung der Verwechslung von Vorbedingung und abschließender Reinheit, wenn die Raumgestaltung zum Zweck der Landschaftmalerei gemacht wird.

Die ganze Korrelation von Mittel und Zweck soll vielmehr hier überholt werden. So lange die Raumgestaltung als letzter Zweck gilt, sind auch Luft und Licht nur Raum bildende Faktoren. Jetzt aber erhebt sich vielmehr die Frage: ob sie nur dies sein können; ob sie nicht vielmehr, zwar nicht Selbstzwecke, aber unmittelbare Faktoren der Naturerzeugung werden müssen. Die Selbständigkeit von Luft und Licht muß deshalb die Vermittlung der Raumgestaltung umgehen, wenn sie der Landschaft selbständige Eigenart erobern will.

Die Natur freilich ist immer das Korrelat zum Selbst; sie kann nicht ausgeschaltet werden. Aber das wird die Frage: ob Luft und Licht nicht an und für sich selbst das Gepräge und den Gehalt der Natur auf sich nehmen können. Was ist denn die Natur anderes im letzten Sinne als Luft und Licht? Sofern ihr immer noch ein anderer Inhalt zugesprochen wird, hängt man eben an dem hergebrachten Vorurteil der figürlichen und der historischen Malerei. Sieht man von diesem ab, so bleibt der Natur kein höherer, kein anderer Inhalt, als welchen Luft und Licht bilden. Sie sind Himmel und Erde, Wasser und Land, Berg und Tal, und ebenso auch Pflanze und Tier. Nur der Mensch ist noch etwas anderes. Dieses Vorrecht soll ihm garnicht abgestritten werden; vielmehr erst besser begründet, als das neue ästhetische Recht des Selbstgefühls erklärt werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Von dem absoluten Selbstzweck der Landschaft aus entsteht ein Widerwille gegen das Einerlei aller historischen Malerei samt den Porträts. Alle die Fürsten und Großen nebst ihren Frauenbildern, alle diese Theatergrößen der Weltgeschichte erscheinen hohl und niedrig gegenüber dieser Versenkung in die Landschaft und in die heiligen Zauber ihrer Einfalt. Auf die Einfalt der Natur richtet sich die neue Konzentration; nicht auf das Heroische in ihren Eruptionen.

Wenn nun aber hiergegen die Frage sich einstellt, daß die Natur doch immer das Korrelat zum Selbst bilden müsse, daß mithin der Mensch in der Natur nicht verschwinden dürfe, so gibt die Korrelation schon die sichere Antwort. Diese reine, konzentrierte Natur ist keine Isolierung vom wahrhaft Menschlichen. Die Natur war immer der Weckruf zur wahren Menschlichkeit. So hat es sich auch bei dieser Umwälzung in der Malerei erwiesen; sie ist mit nichten aus der Technik selbst hervorgegangen, sondern sie erwuchs, wie jede große Kulturbewegung, aus dem Vulkanismus der Politik.

28. Die Mission Frankreichs.

Daher ist es von tieferer Bedeutung, daß diese neuere Malerei ihren Ausgang von Frankreich genommen hat, das neben England der Ursitz der politischen Energien ist. Und es ist daher keine Ausnahme, daß auch hier der erste Ansatz in England erfolgt, der selbst doch wieder auf die frühesten Anfänge in Frankreich zurückweisen dürfte. So war es in der neuern Philosophie und Wissenschaft, in der Descartes voranging, Newton folgte, und in der darauf wieder Voltaire und die Enzyklopädisten kamen, die ebenso, wie Newton, Kant voraufgingen.

So dürfte auch mit Constable nicht schlechterdings anzufangen sein; denn immerhin geht Watteau voran, der nicht etwa nur Erotik gepflegt, sondern auch sein Frühstück im Grase gemalt hat. Und auch über Chardin wird man nicht den Stab brechen dürfen. Aber alsbald

verdichten sich die neuen Impulse immer mächtiger und origineller in Frankreich.

Der Erotik wegen hat man Watteau in der Republik und im Empire wahrlich nicht verachtet, sondern allein wohl deshalb, weil der Sinn für die Landschaft ihm noch nicht aufgegangen war. Daher konnte auch der Fortschritt, den Delacroix in der Farbentechnik machte, noch nicht zur Entscheidung führen. Es blieb bei ihm noch der Gegensatz zwischen Romantik und Klassizismus bestehen, der immer nur innerhalb des bisherigen Geistes der Geschichte sich einhält. Der Umschwung von der Geschichte zur Natur mußte den Weg der Revolution, und zwar der sozialen Revolution gehen.

So ist es ein weltgeschichtliches Wahrzeichen, daß in Frankreich die moderne Malerei ihren eigentlichen Ursprung hat; daß die französische Landschaftsmalerei die Meisterschule aller modernen Völker geworden ist, insbesondere für Deutschland und die Niederlande. Und es ist ebenso das untrügliche Symptom der ästhetischen Echtheit dieser neuen französischen Malerei, daß sie auch den neuen Menschen für diese neue Landschaft entdeckt hat, den Menschen der Natur, nicht den des historischen Porträts.

29. Millets Urheberschaft und Mission.

Daher dürfte es angemessen sein, Millet als Repräsentanten der modernen Malerei zu betrachten. Bei ihm wird die Landschaft zum Zentrum der Einheit von Natur und Mensch. Die Konzentration auf die Landschaft dezentralisiert diese aber keineswegs vom Menschen. Täte sie dies, so verlöre sie das letzte Ziel, welches das reine Selbstgefühl bildet. Gegen diese Reinheit des Selbst bildet die absolute Landschaft keinen Widerspruch; und so malt Millet die Jahreszeiten, den Frühling und den Winter, wie auch ein Seestück und Klippen. Aber es ist nur ein Schein, als wenn er durch die Verbindung seiner Felder, seiner Wiesen, seiner Wälder und aller seiner Stillleben mit den

Menschen doch nur mit der alten Malerei zusammenhinge, und höchstens nur den Uebergang zu der neuen vollzöge. Das ist nur ein falscher Schein; denn seine Menschen sind neue Menschen, die auf dem neuen Erdreich geboren und gewachsen sind. Dieser lebendige Zusammenhang zwischen Mensch und Landschaft scheint Millet im tiefsten Sinne zum Urheber des neuen Geistes der Landschaft zu machen.

Sonst mag es ein Vorzug des künstlerischen Genies sein, wenn der neue Geist vom Künstler der Terminologie der Kultur gemäß benannt wird. Aber dabei sind Verwirrungen schwer vermeidlich. Bedenkt man, daß Th. Rousseau sich als Pantheisten bekannte, so wird es für Millet zum Vorzug, daß er der Politik, wie der Religion gegenüber, seine Naivität sich bewahrte. Die Klarheit und Reife seines Idealismus scheint darunter nicht gelitten zu haben. Rousseau wird dadurch als Künstler nicht schlechter, daß er Pantheist sein will, so wenig dies Courbet wird, als Kommunard. Ebensowenig aber wird die Kulturkraft Millets dadurch geschwächt, daß er sogar auch die demokratische Tendenz von sich ablehnt. Er sagte dagegen aber: „Ich bin Bauer." Die Positivität dieses Wortes besagt mehr als alle politischen Programme, weil diese nicht so innig verwachsen können mit den Schöpfungen der Kunst, wie durch dieses Bekenntnis der Maler und sein Werk Eins werden. Durch den Bauern wird der neue Mensch der Landschaft, als der neuen Natur, bezeichnet. Nicht das ist der Sinn dieses neuen Menschen, daß die Kultur etwa auf das Niveau des bisherigen Bauernstandes zurückgeschraubt werden sollte. Die eigene Aszendenz Millets schützt vor diesem Verdacht. Er entstammt einer edelsten Bauernfamilie, in der Intelligenz mit strenger Sittlichkeit vereinigt waren; nicht nur bei den Eltern, sondern auch bei der Großmutter. Und so waltet auch in seinen eigenen Niederschriften ein tiefer und umfassender Geist. Aber es ist der geschichtliche Geist seines Volkes, der ihn auf die Natur in der Einheit ihres Doppelsinnes hinlenkt.

Wenn er unter den geschichtlichen Mächten auch der Religion huldigt, so vollziehen seine Men-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schen selbst ihren Gottesdienst. Im letzten Grunde ist es doch wohl nur diese Absolutheit der menschlichen Andacht, welche den Angelus so tief ergreifend macht. Hier ist die Landschaft selbst die Kirche; und es erhöht diese symbolische Bedeutung nur, wenn am Horizonte dieser Landschaft der Kirchturm aufsteigt, wie es andererseits zur Klarheit der Sache gehört, daß der Karren und die Hacke die Attribute dieses Menschenpaares sind. Diese Menschen beten das Gebet der Arbeit.

Aber Millet ist nicht der salbungsvolle Heuchler, und auch nicht der Einfaltspinsel, der nur den Segen der Arbeit feierte, nur ihren Sonnenschein, und nicht ihr unsägliches Elend und in ihrer drangvollen Einseitigkeit ihre unversöhnliche Gegensätzlichkeit zum alleinigen Segen der Kultur. Ob er es nun gewollt hat, oder nicht, der Genius seiner Kunst spricht aus ihm, und kraft seiner wird er zum Bahnbrecher der neuen Kunst. Auch er hat noch Schäferszenen, wie Corot, der die Schäfergenien vor Homer hinstellt, wie andererseits Corot auch Landschaften hat, in denen die posierten Menschen ganz verschwinden, und schon durch ihre Kleinheit als verschwindende Größen markiert werden. Aber bei Millet treten diese überkommenen Schäferszenen alsbald zurück gegen die Überzahl und Übermacht der neuen Staffagemenschen, die vielmehr aufhören, nur Staffage zu sein, weil sie zu Attributen der neuen Landschaft werden, mit dieser sogar zu einer substanziellen Einheit verwachsen.

Der nächste Erfolg dieses neuen Menschenbegriffs ist die Ablehnung des kanonischen Schönheitsbildes. Der Humor tritt in die Vollkraft seiner Wirksamkeit. Die Arbeit ist keine Schönheitspflege; der Acker keine Putzstube. Unter diesem Lichte gedeihen keine Trinkstuben, noch Tanzböden. Die Schäferspiele verwandeln sich in den Hirtendienst des Schäfers und der Schäferin. Und die Bäume wachsen jetzt nicht mehr, wie noch in einem reizvollen Bilde Corots, damit schöne Frauengestalten, in graziöser Ausstreckung der Arme, davon die

Früchte abpflücken; sondern die schwere Arbeit in ihrem ganzen Stufengange tritt hier als die seelische Belebung der Landschaft auf. Und die ganze Elementarkraft der Landarbeit wird hier zur Offenbarung gebracht; und zwar nicht allein am Druck der Arbeit, wie in dem Reisigsammler, oder an der Schwere und Mühseligkeit, wie in den Ährenleserinnen, sondern sie erscheint ebenso auch in der feierlichen Erhabenheit, wie sie der Säemann zum epochemachenden Ausdruck bringt. Er könnte scheinen in seiner Armbewegung sich derjenigen zur Seite zu stellen, mit welcher das Licht erschaffen wurde.

Und es ist auch charakteristisch für die schlichte Wahrhaftigkeit dieses Bahnbrechers, daß er sich nicht auf die Agrikulturmission der Arbeit beschränkt, sondern ebensosehr die häusliche Arbeit, die Kleinarbeit der Familie in ihren Sorgen und Freuden darstellt; ein neues Stilleben schafft, bei dem die Landschaft nur zu neuer Prägnanz gelangt. So werden die Hühner gefüttert, und die hungrigen Schnäbel der Kinder werden dabei aufgetan. Auch die Schweineschlächterei gehört in diese Arbeiten des Herkules.

Aber die eigentliche Probe hat der Humor doch noch zu bestehen. Die Arbeit verträgt keine Schminke, auch den Glanz der Schönheit nicht. Welches Kunstgriffs bedient sich nun der Humor, um dem Häßlichen, sofern es mühselig und beladen ist, den Glorienschein des rein Menschlichen zu geben?

Es ist die Kraft, die Urkraft der menschlichen Arbeit, der Bearbeitung des Erdbodens, der Kraft, die mit der Natur ringt, und aus ihr ihre Säfte zieht, diese urwüchsige, unverwüstliche Körperkraft ist das Surrogat, welches diese Menschen vor der Herablassung des Mitleids rettet. Fest gewurzelt stehen und sitzen sie da, wie in diesem ihrem tellurischen Schwerpunkt ruhend. Diese Körperkraft ist nicht des Geistes entblößt, geschweige des Gemütes; diese Weiber haben Anmut, diese Männer natürliche Würde.

Diesen Adel der Kraft hat mit derselben Energie und Wahrhaftigkeit auch der andere Bauernsohn, Courbet:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aber Courbet hat die Schönheit der Kraft nicht nur seinen Bauern verliehen, sondern beinahe allen seinen Gestalten. Es ist, als ob er Schönheit nicht ohne Körperkraft denken könnte. Dadurch aber kann der Humor nicht aufkommen, sondern trotzig waltet die Erhabenheit vor.

Das ist das Zeichen klassischer Vollendung bei Millet, daß er nicht über die Anmut und die Steifheit der Würde hinausgeht; die Anmut der Frau in allen Alterslagen mit der Vollkraft des Körpers paart, immer aber dem Arbeitertypus seine Wahrhaftigkeit nicht durch die klassische Schönheit zweideutig macht. Mit der Einfalt der Natur kann die Kultur auf keiner Stufe wetteifern, um dem Menschenleben an und für sich die schlichte Eindeutigkeit zu geben. Der Geist macht uns zwiespältig. Wir bleiben aber nicht in diesem Zwiespalt; denn wir haben in ihm auch die Kunst.

Darin besteht der Segen, die unersetzliche Bedeutung des Humors, daß er der Seele und dem Leibe des Menschen diese Konzentration auf das Ungeistige gibt, das Körperliche; aber nicht in der Spannung auf die Sinnenlust, sondern auf die Arbeitspflicht. Dadurch wird die Seele zwar einseitig, aber auch eindeutig. Solche Konzentration auf eine materielle Tätigkeit hat auch die griechische Plastik zu ihrer Blüte gebracht. Solcher Humor liegt schon im Apoxyomenos.

Man könnte fragen, was aus der Landschaft geworden sei, wenn die Menschen in ihr einen solchen Vordergrund bilden? Sie ist nicht darüber zu kurz gekommen, wenngleich man den Fortbildnern der Schule von Barbizon nicht nur wegen ihrer technischen Fortschritte in der Licht- und Farbenbehandlung einen Vorzug zugestehen mag. Millet bleibt aber doch ihr universeller Führer, insofern er mit der neuen Landschaft den neuen Menschen aufs innigste verbunden, beide zugleich und in Wechselwirkung geschaffen hat. Der Mensch kann nicht aus der Landschaft verschwinden, auch wenn seine Silhouette noch so winzig in ihr wird. Es muß dadurch eben anerkannt werden, und dieses Bekenntnis darf nicht fehlen, daß der Landschaft die eigene Seele ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dunkelt würde, wenn die vestigia hominis gänzlich aus ihr ausgetilgt würden.

Es spricht dagegen keineswegs, daß es auch wahrhafte Landschaftsbilder gibt, die sich durch das Fehlen einer menschlichen Gestalt auszeichnen mögen, wie Monet besonders darin sich hervortun möchte. Aber erstlich wird in solcher Einsamkeit eine anthropomorphe Beseelung der Felsbildungen, oder des Kieselgesteins angestrebt, und dadurch die Seelenhaftigkeit des Naturwunders nur noch erhöht; andererseits aber genügt auch schon die Andeutung eines Hauses oder eines Fahrzeugs, oder gar eines Tieres, um auf die Spur des Menschen hinzudeuten.

Ein anderes Symptom für den innern Zusammenhang der Landschaft mit dem Menschen besteht neben der Naturkraft in der Keuschheit dieser Menschen. Gerade bei Millet scheint dies charakteristisch zu sein. Keine Schlüpfrigkeit schleicht sich in diese Naturmenschen ein, wie auch keine Schaustellung der Sinnlichkeit in diese Kraftgestalten. Das ist das unfehlbare Zeugnis der Naturwahrhaftigkeit; ohne dieses gäbe es keine Wahrheit des Landschaftsbildes. Das ist auch die Feuerprobe des Humors, der die sinnliche Zweideutigkeit verabscheut; vielmehr an den sie gar nicht herankommt. Wenn vielleicht die Erhabenheit nicht unterdrückt werden könnte durch eine gewisse Unbekümmertheit um die Gewalt der Leidenschaft, so kann diese sich mit dem Humor schlechterdings nicht vertragen und nicht vereinbaren. An diesem Punkte übertrifft der Humor das Erhabene in der Feuerprobe der Reinheit.

So ist es ein erfreuliches Zeichen in der neuesten Kunstentwicklung daß besonders deutsche und niederländische Maler die Züge Milletscher Abkunft an sich tragen. Vorab ist hier an Leibl zu denken, bei dem zwar die Landschaft gegen das Porträt zurückgetreten ist, der aber in der Würde der Kraft, die er seinen Bauern und Bäuerinnen verliehen hat, Millet beinahe noch übertroffen hat. Und diese Bauern sitzen auch in der Schenke, wie in der Werkstatt, oder sonst daheim, mit ihrer angestammten Würde; und diese Bäuerinnen haben denselben Ernst in der

Küche, wie in der Kirche. Hier hat sich die Kölner Art sehr gut und glücklich mit der tiefsten Gediegenheit des französischen Landlebens zusammengefunden und verstanden.

Joseph Israels vorab darf hier nicht unerwähnt bleiben, der doch wohl unübertroffen sein möchte in der schlichten, ergreifenden Wahrhaftigkeit, mit der er den niederländischen Volkstypus zu vielseitiger, stets erneuter Darstellung gebracht hat, am Krankenbett, am Herde, in der Jugend, wie im Alter, in dem ganzen Betrieb der Seemanns- und der Fischerarbeit, bei den Männern, besonders aber bei den Frauen in allen Zweigen ihres häuslichen, wie ihres Felddienstes. Schön sind auch diese Menschen nicht eigentlich, aber die tiefe Seelenhaftigkeit ihrer Anmut läßt die Schönheit unvermißt; und wo bis zur Häßlichkeit der Blick verödet, und die Züge ganz abgemagert sind, da bleibt doch die Urkraft im Geschlecht, und kein dreistes Mitleiden kann sich hervorwagen. Und endlich ist das Gemüt in allen seinen häuslichen Verrichtungen so erschöpfend in Anspruch genommen, daß diese Sinnlichkeit niemals in einen Eckwinkel der Unkeuschheit hinüberschielen kann.

Auch Max Liebermann hängt mit Millet zusammen; das wäre unverkennbar, wenn es nicht bezeugt wäre. Man kann es begreifen, daß auch er, wie Millet selbst, gegen die soziale Tendenz protestieren mag. Der Künstler darf gegen jede Tendenz protestieren. Und wenn man der Arbeit der Gänserupferinnen ein solches Raumbild auferbaut hat, dann gibt es kein Charakteristikum mehr für die Historienmalerei. Und dies war sein erstes größeres Werk. Aber in dieser Weise geht es weiter bei ihm; und immer bleiben es die Armen und die Mühseligen, die sein Malerherz aufsucht. So ist das Altmännerhaus, und besonders auch der Hof des Waisenhauses im Städelschen Institut für diese Richtung ein erquickendes Zeugnis. Da wird nicht die Barmherzigkeit angerufen; sondern diese Waisenkinder sitzen und arbeiten, oder stehen und bewegen sich, leicht und anmutig, wie zum Tanze.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das ist wahrlich nicht die geringste Leistung des Humors, daß er von der Arbeit des Spinnens und des Waschens auch in die Zufluchtshäuser der Armut eindringt. Bei solchem Ernste der Arbeit aller Art wird auch das Tischgebet aufrichtig; auch die Starrheit in der Andacht bleibt schlicht und wahrhaftig. Und demgemäß ist hier auch die Landschaft, zwar mehr in Verbindung mit den Menschen, aber zugleich von jener Selbständigkeit, welche die Landschaft behält, wenn sie nur mit Naturmenschen und deren Mühsal vereinigt wird. Auf diesem Grunde bleibt auch die Reinheit des Menschenbildes, durch die Landschaft geadelt, von zweideutiger Sinnlichkeit überall unangefochten.

Nur diese Maler sollten hier neben Millet nicht verschwiegen werden. Unser Augenmerk ist darauf gerichtet, daß Frankreich der Dank gezollt werde für die Epoche, die es in die Geschichte der Malerei gebracht hat. Es ist bei dem neuerlichen Anlauf für den angeblichen nationalen Schutz gegen den Ankauf französischer Bilder ein tröstliches Wort publiziert worden: in dem Protest deutscher Maler, Kunsthistoriker und Galerieleiter gegen diese Entwürdigung des deutschnationalen Prinzips bewähre sich wiederum die deutsche Kunst. Es darf aus der Geschichte des deutschen Geistes behauptet werden, daß die weltbürgerliche Humanität seine Grundkraft war, und wenngleich vorübergehende Schwankungen dagegen zu sprechen scheinen, auch bleiben wird, wenn anders das deutsche Wesen seine Eigenart bewahrt. In dieser Humanität ist die deutsche Dichtung erblüht, aus den Völkerstimmen heraus, und im Idealismus der deutschen Philosophie zur Reife gediehen.

Daher ist es bedeutsam, daß in der Blüte der bildenden Kunst, in der Malerei, die deutschen Künstler Paris zu einem andern Rom gemacht haben. Ihre Selbständigkeit, ihre nationale Eigenart haben sie darüber nicht eingebüßt. Es ist ein falscher Gegensatz, der zwischen Humanität und Nationalität aufgestellt wird. Es gibt keine Nationalität eines Kulturvolkes, in keinem Zweige der Kultur, geschweige in der Kunst, welche der weltbürgerlichen Humanität entraten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

könnte. Und es gibt ebenso auch keine wahrhafte Humanität, die nicht in dem Mutterboden der nationalen Naturkraft wurzelte.

Es ist daher auch bedeutsam, daß der Nationalgeist aller modernen Völker in der neuern Malerei Frankreich diese Huldigung darzubringen hat. Denn diese neuere Malerei ist dem Genius der Landschaft, als der Seele der Natur, geweiht. Zur Natur hatte Rousseau die moderne Völkerwelt berufen. Und unter diesem Feldzeichen hat Frankreich die neuere Staatenwelt, eine neue Natur des Staates, heraufgeführt; zwar nicht ohne die harten, entsetzlichen Widersprüche, welche den Geist der Völker, wie ihrer führenden Individuen, zwiespältig, und den Geist der Weltgeschichte zweideutig machen,dennoch aber mit der einseitigen Evidenz eines weltgestaltenden Prinzips. Durch alle die Widersprüche, mit denen die Revolutionspolitik behaftet ist, ist dennoch die weltbürgerliche Humanität als oberster Grundsatz des Staaten- und Völkerlebens latentes Prinzip geworden. Und aus dieser Grundkraft der neuen Politik ist der Sozialismus erwachsen. Und ob die Künstler selbst es Wort haben wollen, oder nicht: die moderne Malerei gipfelt in dem Menschenrecht des Arbeiters. Und nur kraft dieses Urrechtes und dieser Urgestalt des Menschen ist das neue Landschaftsbild entstanden und zur Ausbreitung gekommen. Die soziale Humanität hat die Seele der Natur in der Landschaft entdeckt, und kraft dieser Entdeckung hat die Malerei die Schönheit der Kunst zu ihrer höchsten Reinheit vollendet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rückblick und Vorblick.

Die Bestätigung, die wir für den systematischen Charakter der Ästhetik in den Arten der Künste suchten, haben wir von der Poesie aus bis zur Malerei erprobt. In allen Arten und Unterarten der Künste hat sich die Notwendigkeit der systematischen Ästhetik darin gezeigt, daß sie alle nicht allein mit den Stoffen, sondern ebensosehr mit den Methoden sowohl der Naturerkenntnis, als der sittlichen, unausweichlich operieren müssen; daß sie daher jene Inhalte, deren sie nicht entraten können, im genau reinen Sinne als Vorbedingungen anzuerkennen haben, wenn anders sie in einer eigenen Reinheit die Bedingung ihrer eigenen Erzeugung sollen vollziehen können.

Von diesem Grundgedanken der Vorbedingungen aus, haben wir nicht nur das Kunstschaffen nach seiner theoretischen Technik zu verstehen gesucht, sondern wir haben durchgängig die innerliche Einheit des Kunsterlebnisses mit dem Kunstschaffen als das ästhetische Problem durchzuführen gesucht. Und so hat sich uns die Reinheit der Erzeugung des Kunstwerks herausgestellt in der Reinheit des erzeugenden Gefühls.

Das Gefühl hat sonach seine Relativität abgetan, und ist zu einer eigenen Richtung des reinen Bewußtseins ausgezeichnet worden.

Diese Reinheit der Erzeugung, diese Befreiung des Gefühls von den Relativitätsstufen und den Gefühlsannexen hat indessen aber die naturale Ursprünglichkeit dem reinen Gefühle nicht geraubt, vielmehr in erhöhtem Maße ihm verliehen. Das reine Gefühl hat sich als die reine, eindeutige und universelle Liebe erwiesen, als die einzige ursprüngliche Liebe: die Liebe zur Natur des Menschen, zur Einheit dieser Natur in Leib und Seele des Menschen; zu derjenigen Einheit, welche die Kunst in der Gestalt des Menschen zu erzeugen vermag.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Von der Natur des Menschen sind wir fortgeschritten zum Menschen der Natur. Der Mensch blieb der Mittelpunkt; aber seine Natur weitete sich zum Universum. Und in dieser Erweiterung des ästhetischen Horizontes vollzieht sich am genauesten die Unterscheidung der bildenden Künste von Poesie und Musik. Diese bleiben immer anthropozentrisch; jene aber müssen ihren Schwerpunkt immer im Universum suchen, in das Universum verlegen.

Dennoch bleibt auch bei ihnen kein Dualismus zwischen der Natur und dem Menschen bestehen. Die reine Erzeugung ist das reine Gefühl. Die Erzeugung geht auf die Natur hin; das Gefühl aber immer wieder zurück in den Menschen, in seine Einheit, in sein Selbst. Denn im letzten Grunde kann allein das Selbst die Einheit begründen und entfalten. So wird das reine Gefühl zum reinen Bewußtsein des Selbstgefühls.

So erst erklärt es sich, daß das Gefühl eine eigene Richtung des erzeugenden Bewußtseins werden, und aller Relativität der annexen Gefühlsstufen enthoben werden kann: das Selbst wird sein Erzeugnis, und als solches ein neuer Inhalt, ein neues Objekt, ein neues Subjekt.

Was bisher Subjekt war, die Einheit des Begriffs in der Erkenntnis, und die Einheit der Allheit im Willen, diese beiden bisherigen Arten des Ich verblassen vor der Gewalt dieses neuen Ich, welches aus den Säften jener Vorsubjekte emporgewachsen ist. Wie das Gefühl jetzt erst zu einer reifen Selbständigkeit und Eigenart kommt, so auch das Subjekt im ästhetischen Selbst, im Selbstgefühl.

Wir haben sodann die Mittel durchmustert, deren das ästhetische Bewußtsein mächtig wird, um seine Aufgabe zu erfüllen. Auch diese Aufgabe ist eine einheitliche, wie die reine Erzeugung, das reine Denken immer das Gepräge der Einheit hat.

Das Schöne zeichneten wir als diese Einheit der ästhetischen Aufgabe aus. Die Schönheit ist die einheitliche Grundlegung der ästhetischen Erzeugung. Wäre die Koordination eines andern Grundbegriffs neben ihm zu-

lässig, so würde die ästhetische Aufgabe ihre Einheit verlieren; sie müßte zwiespältig und zweideutig werden. Und wir haben es erkannt, daß nur der Mangel der Einsicht von den Vorbedingungen diese Zweideutigkeit verursacht hat, welche daher von den ästhetischen Grundbegriffen auf jenen Standpunkten nicht abgewendet werden konnte.

Aber wenn allein das Schöne die Grundlegung ist, welche der ästhetischen Aufgabe die Einheitlichkeit verleihen und sichern kann, so muß diese Grundlegung zugleich den ganzen Reichtum von Grundlegungen in sich enthalten, ohne welchen die erste Grundlegung nicht nur arm, sondern auch leer würde.

Nimmermehr bedeutet die Einheit der Grundlegung ihre Einzigkeit und Isoliertheit; sondern die Einheit ist immer eine aktive Einigung, niemals ein abgeschlossen fertiges Fazit.

So ist uns das Schöne zum Oberbegriffe geworden, als dessen Unterbegriffe sich das Erhabene und der Humor ergeben haben.

Das Erhabene ist der Korrelation mit dem Schönen entrückt worden. Und in eine andere Korrelation ist es eingetreten: in die mit dem Humor.

Während das Erhabene vom Altertum her neben das Schöne gestellt wurde, war der Humor zwar nicht unbekannt, aber immer ein Stiefkind geblieben. Unter der Flagge der Weltanschauung nahm er an der moralistischen Verschleierung des Erhabenen teil.

Es ist ein Gewinn unserer Klassifikation, daß mit der methodischen Herabsetzung des Erhabenen zugleich eine methodische Sicherstellung des Humors erzielt wird. So werden beide Unterbegriffe des Schönen zu integrierenden Momenten des Schönen.

Dahingegen ist eine neue Art von Oberbegriffen als eine Korrelation von Grundlegungen aufgerichtet. Und diese Korrelation steht in einer methodischen Analogie zu der fundamentalen Korrelation von Subjekt und Objekt.

Zwar ist nur das Kunstwerk selbst das eigentliche Objekt des reinen Gefühls; denn die Objektivierung muß

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich in ihm vollziehen, wie die des Bewußtseins der Erkenntnis im Begriffe und in der reinen Erkenntnis. Aber diese Analogie weist auf die Notwendigkeit einer Vermittlung hin, wie sie hier zwischen dem Naturobjekt und der erzeugenden Erkenntnis besteht, so im Bewußtsein des Gefühls zwischen dem Kunstwerk und dem Analogon zum Begriffe. Nichts anderes als solchen vermittelnden Grundbegriff bedeutet und vertritt die Grundlegung des Schönen. Vor der Objektivierung im Kunstwerk und zu ihrem Behufe muß das reine Gefühl sich im Schönen objektivieren.

Und hinwiederum entspricht der Grundlegung des Schönen die des Selbst, wie der des Objekts die des Subjekts. Auch das Selbst ist nur Grundlegung, keineswegs etwa die homogene Steigerung der selbstischen Individualität. Als Grundlegung aber ist es Aufgabe, die im reinen Gefühle jedoch eine Erfüllung erlangt, durch welche sie die anderen Lösungen der Ich-Aufgaben übertrifft. Dennoch bleibt auch das Selbstgefühl unendliche Aufgabe. Und ihr entspricht auf Seiten der unmittelbaren Objektivierung die Aufgabe, die Grundlegung des Schönen.

In jedem echten Werke der Kunst muß diese Aufgabe sich erfüllen. Die Tendenz zur Vollendung, das Gepräge des echten Kunstwerkes, enthält in sich diese Erfüllung. Aber jede Kunst hat die Kontinuität ihrer Geschichte. Nicht nur im persönlichen, sondern auch im geschichtlichen Sinne ist das Genie unerschöpflich. So führt die Grundlegung des Schönen, als einer unendlichen Aufgabe, zu dem weltgeschichtlichen Begriffe der Kunst.

Und hinwiederum entspricht dieser Objektivierung des reinen Gefühls im Schönen die anscheinend subjektive Objektivierung im Selbst. Das ästhetische Bewußtsein, wenngleich unendliche Aufgabe seiner selbst, vollbringt im reinen Erlebnis der Kunst denselben Grad der Erfüllung, der das echte Kunstwerk auszeichnet. Diese Vermittlung zwischen dem Kunstwerk und dem Selbst vollzieht die Grundlegung des Schönen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Schöne ist nun aber als Oberbegriff für die Unterbegriffe des Erhabenen und des Humors zur Erkenntnis gekommen. Durch diese seine Momente ist ferner ebenso auch das reine Selbstgefühl zur Klärung und Sicherung gekommen, wie unmittelbar dadurch die Einheit des Schönen.

Woran lag es eigentlich wohl, daß weder das Erhabene, noch gar der Humor eine sichere Zuordnung, geschweige eine Einordnung zum Schönen erlangen konnten? Der Grund hierfür möchte hauptsächlich darin zu erkennen sein, daß man beide Begriffe als geschlossene, als isoliert definierbare betrachtete, ebenso wie man ja das Schöne selbst als einen adäquaten Begriff einer Wirklichkeit, sei es in der Natur, sei es in der Kunst, annahm. Wie sich uns nun diese Ansicht, als der Reinheit widersprechend, erledigt hat, so hat sich auch der methodische Gesichtspunkt ergeben nicht nur für die Subordination der beiden Momente unter die allgemeine Grundlegung des Schönen, sondern ebenso auch für ihre eigene Koordination.

Nicht ein fester Status des Bewußtseins, des Gefühls ist es, den das Erhabene, den der Humor repräsentiert; nicht eine geschlossene Form der ästhetischen Einheit des Bewußtseins etwa ist es, in welcher diese beiden Momente sich darstellen, sondern ein A u s s c h l a g nach der einen oder nach der andern Seite allein bringt diese beiden Momente des reinen Gefühls, als die des Schönen, zustande.

Auch an dieser Grundbestimmung erkennen wir den Wert des Begriffs der Vorbedingung: in ihrem fortgesetzten Eingreifen in das Schaffen und Erleben des reinen Gefühls. Das Erhabene ist kein festes Gebild, weder des Bewußtseins, geschweige eines Objekts, noch aber auch einer einzigen Vorbedingung, sondern es ist allein das Resultat einer P r ä p o n d e r a n z einer der beiden Vorbedingungen; aber nicht eine Resultante, sondern nur der Ausschlag nach der einen Richtung.

So ist durch diese Bestimmung der beiden Momente ein neues Licht über das Bewußtsein des Selbstgefühls gekommen. Wie alles Bewußtsein Bewegung ist, so muß jede Art der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einheit des Bewußtseins ein Gleichgewicht dieser Bewegungen darstellen. Und wie sich uns das ästhetische Selbst als eine evidentere Form der Selbstobjektivierung ergeben hat, als welche selbst das Willensbewußtsein bildet, so muß demgemäß auch die Gleichgewichtslage des Bewußtseins im reinen Gefühle prägnanter werden als in jeder andern Ichform.

Ein solches labiles Gleichgewicht bildet das reine Selbstgefühl, wie es bald nach der Seite der Erkenntnis, bald nach der des Willens ausschlägt, und demgemäß bald im Momente des Erhabenen, bald in dem des Humors der Aufgabe des Schönen gerecht wird, und subjektiv der Aufgabe des reinen Selbst.

Auch hier wieder erweist sich die Korrelation zwischen dem Kunstwerk und dem Selbst, kraft der Vermittlung durch das Schöne, in klarer Durchwirkung. Wie es keinen festen Status des Bewußtseins gibt, der dem Erhabenen, noch dem Humor entspräche, so gibt es auch kein einzelnes erhabenes Kunstwerk und kein isoliertes Werk des Humors. Beide Begriffe, wie sie nur Momente des Schönen sind, sind so auch nur Momente im Kunstwerk; Ausschläge im Pendelschlag des Erschaffens und des Erlebens, nicht aber etwa stabil gewordene Richtungen.

Wir betrachten hier nur den Gewinn dieser Ansicht für den Begriff des ästhetischen Selbst. Daher sei es besonders noch erwähnt, daß wir mehr noch dem Humor, als dem Erhabenen diesen Ertrag zuzuschreiben haben. Denn der Humor hat die Präponderanz zur Sittlichkeit. Daher gravitiert er mehr zur Objektivierung des Selbst als eines Selbst; während das Erhabene, insofern ihm die Richtung auf die Erkenntnis vorwiegend ist, mehr im Begriffe das Ich zu objektivieren hat.

Der Wille dagegen führt zum Selbstbewußtsein, und dieses liegt dem Selbstgefühle näher als das Ichbewußtsein des Begriffs. Und so hat der Humor einen evidenteren Anteil an der Klarstellung des reinen Gefühls, als einer Einheit des Bewußtseins, sofern diese in Abstraktion von allem begrifflichen Inhalt gedacht wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wir blicken ferner noch zurück auf einen Leitgedanken, dessen Durchführung wir uns angelegen sein ließen: er besteht in der Abgrenzung des reinen Gefühls von der Religion. Wenn schon die Grenzstreitigkeiten zwischen der Religion und der Ethik den Boden und das Recht der Philosophie unsicher machen, so sind sie zwischen der Religion und der Ästhetik vielleicht noch gefährlicher. Denn eine selbständige Ethik gibt es immerhin seit Platon; und wenngleich nicht unter dem Banner der systematischen Philosophie, hat doch die Kultur selbst auf Grund ihres philosophischen Faustrechts immer nach einer von der Religion unabhängigen Sittlichkeit hingestrebt. Dahingegen gibt es eine Ästhetik erstlich überhaupt erst seit etwa einem Jahrhundert; und kaum erwacht, wurde sie alsbald wieder eingeschläfert und ihrer Selbständigkeit beraubt; und dies nicht allein durch ein anderes Glied der Philosophie, sondern hauptsächlich als durch die Religion ersetzbar gedacht.

Wir haben jetzt nicht zu betrachten, welcher mannigfache Schaden der Philosophie dadurch zugefügt wird, daß, sei es die Sittlichkeit der Ästhetik, sei es die Ästhetik der Religion bei- und eingeordnet wird; nur auf den Bruch sei hier hingewiesen, den dadurch das Bewußtsein in seinen drei reinen Arten, und insbesondere in der dritten Art erleidet.

Die Vorbedingungen haben wiederum zu dieser Konsequenz geführt. Sind sie etwa nicht zureichend? Sollte etwa die sittliche Vorbedingung der Ergänzung durch eine religiöse bedürfen? Und was ist das Religiöse ohne das Sittliche? Und was ist es im Begriffe der reinen Methodik mehr oder Anderes als das Sittliche?

Es wäre kein geringer Vorteil, den die Ästhetik für das System der Philosophie erbrächte, wenn sie den leidigen Streitigkeiten über den Begriff der Religion in ihrem Verhältnis zur Philosophie zum Austrag verhelfen könnte. Die Einheit des Bewußtseins der Kultur kann nicht zustande kommen, wenn nicht vorher die Grenzverhältnisse zwischen Religion und Wissenschaft, zwischen Religion und Sittlichkeit, und ebenso auch zwischen Religion und Kunst sicher und klargestellt und ins Reine gebracht sind.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hiermit gleiten wir schon auf den Vorblick hinüber. Wir möchten aber insoweit noch beim Rückblick verweilen, als wir erstlich das Verhältnis dieser Unabhängigkeitserklärung des reinen Gefühls von der Religion zu der Legitimation der Kunstwerke kurz betrachten.

An keiner Stelle wohl wird die Reinheit der Kunst so schwer gefährdet, wie an dem Stichwort der religiösen Kunst. Hier hat sich uns die Unterscheidung bewährt, die wir nicht nur zwischen der Form, als dem reinen Inhalt, und dem Stoffe gemacht haben, sondern auch die zwischen den Stoffen der Inhalte und dem Stoffe der Methoden. Die Vorbedingungen sind auch die der Methoden; und als Vorbedingungen wären auch sie nur Stoffe, wenngleich die Reinheit der Methoden in den Stoffen mitübernommen werden muß. Diese Übernahme der Reinheit kann jedoch nicht genügen; die beiden Vorbedingungen der Reinheit müssen einer neuen Reinheit unterworfen werden, und darin gerade bezeugt sich die Echtheit der ästhetischen Reinheit, daß sie die beiden übernommenen Methoden der Reinheit zu einer solchen Durchwirkung zu bringen vermag, daß aus dieser Wechselwirkung eine neue Methode der Reinheit zur Erzeugung kommt.

So beruht diese neue Reinheit auf einer strengen und scharfen Durchdringung der beiden Vormethoden — und kein weiteres Mittel darf hier eingemischt werden, dem die Reinheit nicht vorher nachgewiesen ist. War solcher Nachweis aber bei der Religion bisher geleistet worden?

Nur hingewiesen sei endlich darauf, wie infolge dieser Konsequenz der Reinheit der Versuch gemacht werden konnte, die Werke aller Künste in allen Glanzperioden ihrer Geschichte in eine Beleuchtung zu rücken, welche die systematische Ästhetik den Werken des Genius schuldig ist; eine methodische Schuld, wie sie ebenso dem Faktum der Wissenschaft und dem Faktum der sittlichen Kultur gegenüber für die kritische Methodik besteht, und in deren Abtragung jedes Glied des Systems der Philosophie seine eigene Arbeit zu leisten und zu vollführen hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vorab war das Prinzip der Einteilung der Künste in ihre Arten zu finden. Und es hat sich die Poesie herausgestellt als die allgemeine Kunst, weil als die gemeinsame Grundlage aller Künste: denn sie wurde erkannt als die zweite innere Sprachform, als die innere Sprachform alles künstlerischen Denkens.

Aus diesem Grundgedanken heraus ergab sich zugleich aber auch die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Poesie und Musik. Denn abgesehen von den allgemeinen Grundlagen, welche die Poesie für alle Künste bildet, besteht keineswegs eine weitere Abhängigkeit der Musik von ihr. Denn der Begriffssprache, von welcher auch die Poesie ausgeht, von welcher sie ihre zweite innere Sprachform ableiten muß, entspricht in der Musik die Notenbegriffssprache, aus welcher die musikalische zweite innere Sprachform, gänzlich unabhängig von der poetischen, unmittelbar herauswächst.

So wurde die Selbständigkeit der musikalischen Gefühlssprache mit derselben Evidenz festgestellt, welche bei der musikalischen Begriffssprache außer Zweifel steht.

Ferner war nun auch der Einteilungsgrund für die bildenden Künste zu finden. Für diese wurde die Baukunst als Oberbegriff festgestellt. Auch hier ist die durchgreifende Einwirkung des Prinzips der Vorbedingungen erkennbar, wie schon bei der Musik die Mathematik der Tonintervalle sich bestimmend erweist.

Die bildenden Künste haben für die Aufgabe des Bildens und Gestaltens Raum und Bewegung zu ihrer Voraussetzung, die Grundbedingungen der Naturerkenntnis. So ist von diesem ihrem methodischen Fundamente aus die Baukunst, als die Raumkunst, der Oberbegriff ihrer aller.

Wie kommt nun die Unterscheidung bei den bildenden Künsten zu Stande?

Hier tritt die zweite, die sittliche Vorbedingung in Kraft. Plastik und Malerei kommen erst von dieser aus zu ihrer Eigenart. Das Problem des Raumes und der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bewegung, der Allheit der Raumerzeugung, der Raumbegrenzung, der Raumerfüllung ist ihnen mit der Baukunst gemeinsam. Es ist an sich gleichgültig, ob die Raumerfüllung mit einer Säule bewerkstelligt wird, oder mit einer Wirbelsäule und ihrem Zubehör, oder auch nur mit der Zeichnung nebst dem Farbenbild einer solchen Erscheinung. Erst die sittliche Vorbedingung unterscheidet die Gestalt der Plastik von einer Karyatide, und fernerhin die Landschaft vom Naturkörper eines Menschen. Mensch und Landschaft sind nicht nur Raumfüllungen, sondern sie haben ästhetische Eigenart auf der Grundlage der gemeinsamen Raumästhetik.

Schon aus diesem Einteilungsprinzip der bildenden Künste ergibt es sich, daß die Sichtbarkeit nicht das zulängliche methodische Prinzip der bildenden Kunst sein kann, weil sie nicht der Einteilungsgrund der bildenden Künste sein kann.

Haben wir nun aber etwa die Objektivierung im Selbst des reinen Gefühls verlassen, indem wir die Objektivierung des reinen Gefühls in den Werken der Künste zu bestimmen suchten? Schon die Grundlegung der Poesie widerlegt diese Vermutung. Sie hat uns den Aufbau des ästhetischen Bewußtseins zur Anwendung gebracht. Und sie hat daher auch bestätigt und veranschaulicht, daß es sich in der systematischen Ästhetik im letzten Grunde immer nur um das Bewußtsein des reinen Gefühls, um das Selbstgefühl handelt.

Wir waren von Anfang an darauf bedacht, die verhängnisvolle Illusion abzuwehren, die wir in dem Terminus der Einheit des Bewußtseins erkannt haben. Im Aufbau des Systems der Philosophie bildet die Einheit des Bewußtseins nicht das Fundament, sondern den Abschluß. Der systematische Abschluß erst kann die Einheit des Bewußtseins zustande bringen. In den Stufengängen des Systems aber kann immer nur eine der systematischen Arten der Einheit auftreten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Illusion einer abgeschlossenen Einheit des Bewußtseins wird nun aber am meisten bestärkt durch die ästhetische Einheit; denn sie hat die logische und die sittliche Einheit des Bewußtseins in ihr Selbstgefühl aufgesogen. Daher enthält die systematische Ästhetik den dringlichsten Hinweis auf die Psychologie, als auf den Gipfel des Systems.

Es ist hier nicht der Ort zur Kritik anderer Behandlungsweisen der Psychologie als der systematischen, die unser Vorhaben ist. Nur im Streiflicht sind die Gegensätze zu berühren, wie sie denn eben bei den leisesten positiven Andeutungen selbst unabtrennbar hervortreten.

Ebenso wie das ästhetische Bewußtsein die Illusion einer abgeschlossenen Einheit des Bewußtseins am stärksten erregt, so zeigt es auch am nachdrücklichsten nicht bloß den Hinweis sondern auch den Weg zur Psychologie. Denn insofern diese ein systematisches Glied der Philosophie werden soll, ist ihr das zentrale Problem die Einheit des Bewußtseins.

Welcher Art ist jedoch diese Einheit, und welches Bewußtseins Einheit ist sie?

Die drei voraufgehenden systematischen Disziplinen bauen eine jede für sich eine Einheit des Bewußtseins auf: und die ästhetische zumal enthält die logische und die sittliche Einheit in sich: und doch ist auch sie selbst nichts mehr als eine Stufe zur Einheit, nicht etwa an sich selbst schon die Einheit des Bewußtseins.

Die Einheit des Bewußtseins, als das Problem der Psychologie, setzt jene drei Einheiten voraus; enthält sie in sich; baut aber mit ihrem Material eine neue, die lebendige Einheit des Bewußtseins auf, und diese erst ist die echte, wahrhafte, von der die voraufgehenden nur die Ansätze bilden.

Es kann ja wohl gar nicht bezweifelt werden, daß diese systematische Einheit des Bewußtseins, diese lebendige Einheit des systematischen Bewußtseins, ein natürliches Problem ebenso der Menschenkunde und der Welterfahrung, wie der philosophischen Systematik sein muß. Sollte etwa das wissenschaftliche Bewußtsein allein die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einheit des Bewußtseins ausmachen? Oder das sittliche Bewußtsein allein? Oder sollte etwa der ästhetische Enthusiasmus Recht behalten, der allein die Einheit des Bewußtseins zu erschöpfen und zu erfüllen sich anmaßt, weil er Erkenntnis und Willen, Wissenschaft und Ethik in sich aufnimmt und resorbiert?

Die Gefahr, welche zu allen Zeiten die Kunstphantasie für die einheitliche Kultur und für die systematische Philosophie gebildet hat, drängt zu einer neuen, zur systematischen Auffassung der Psychologie hin. Denn diese erst kann die Einheitlichkeit des Bewußtseins zur erschöpfenden Forderung und zur Lösung bringen.

Um welches Bewußtsein handelt es sich? So fragten wir. Aus der Bestimmung des Bewußtseins erst kann die Frage nach der neuen Einheit des Bewußtseins präzis gestellt werden.

Gemeinhin denkt man unter Bewußtsein nur an die physiologische Resultante der Nervenkräfte. Daher bildet die Psychologie den Kampfplatz, die Wahlstatt der geschichtlichen Philosophie. Materialismus, oder Spiritualismus? Leib, oder Seele? Das ist die Parole derjenigen Philosophie, welcher zum System der Kopf der Psychologie fehlt: welcher daher von der vermeintlichen Logik der Naturwissenschaft dieser an falscher Stelle aufgesetzte Kopf der Philosophie leicht abgeschlagen werden kann.

Oder aber nicht der Kopf, aber die Seele erhebt sich zur Obermacht, und bricht der Naturerkenntnis den methodischen Grund und Boden ein. So entsteht die sogenannte Metaphysik in vermeintlicher Selbständigkeit und Unabhängigkeit von der Logik und von der Ethik. Denn auch die Ethik wird von jener Metaphysik nicht nur verdrängt, sondern auch entwertet, vereitelt und entsetzt, welche von sich selbst ihren Anfang nimmt, und nicht von der Logik aus.

Die Psychologie gehört in das System der Philosophie. Sie allein vollzieht nicht nur eine der Einheiten, sondern die systematische Einheit des Bewußtseins. Sie umfaßt alle die vorauf-gehenden Einheiten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Und sie schließt sie nicht nur zusammen; sondern sie vermag auch die Entwicklung jener drei Einheiten zu verfolgen; ihre Analyse entwicklungsgeschichtlich aufzurollen, und auf Grund derselben die wahrhafte Einheit erst in sich selbst lebendig zu machen. Man darf wohl sagen, daß alle Psychologie unlebendige Abstraktion bleibt, wenn sie nicht zur systematischen Durchdringung reif wird.

Was ist die Psychologie der Wahrnehmung, und wenn sie selbst bis zum Denken und zur Erkenntnis hinaufgeführt wird ohne die Psychologie des Willens? Und bleiben beide zusammen nicht bloße Abstraktionen ohne die Psychologie des ästhetischen Bewußtseins? Und hört etwa die letztere auf, Abstraktion zu sein, wenn sie nicht zusammengehalten wird mit den selbständigen Eigenarten des wissenschaftlichen und des sittlichen Bewußtseins? Genügt es etwa aber, die eine Abstraktion der anderen anzuhängen, und alle nach einander abzuhandeln?

Darin besteht nun die größere Gefahr des ästhetischen Bewußtseins, die nicht nur durch den Kunstenthusiasmus erregt und erhalten wird, sondern die sogar auch durch die methodische Einsicht von den Vorbedingungen bestärkt wird. Freilich sind Wissenschaft und Sittlichkeit die unerläßlichen Vorbedingungen der Kunst: geht sie aber etwa in dieser Mission der Vorbedingungen auf, und wird sie damit ihrer selbständigen Eigenart und ihres Eigenrechts verlustig?

So erhebt sich die Frage der Einheit des Bewußtseins ebenso gegen die Ästhetik, wie gegen die Ethik, wie gegen die Logik. Das Bewußtsein ist ebenso wenig abgeschlossen im ästhetischen, wie im ethischen, wie im logischen Bewußtsein.

Wir fragten: um welches Bewußtsein handelt es sich? Wir kommen zur Antwort. Das Bewußtsein ist das der Kultur. Die Kultur allein kann dem Bewußtsein Einheit geben; und in der Einheit der Kultur allein gewinnt die Einheit des Bewußtseins wahrhafte Lebendigkeit, sofern Leben den einheitlichen Lebensgrund voraussetzt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Psychologie ist die Psychologie der Einheit des Bewußtseins der einheitlichen Kultur.

Vor der Klarheit dieser Aufgabe treten alle die anderen Problemgebiete der Psychologie zurück. Zunächst das engere Gebiet der physiologischen Psychologie, die Lotze in seinem wohl wichtigsten Buche sehr treffend als medizinische Psychologie definiert hat. Denn es handelt sich gar nicht allein um die Vorfragen der Physiologie dabei, sondern ebenso sehr um die der Pathologie. Man lerne klarer werden, um diese ganze Behandlungsweise der Psychologie der Neurologie und der Psychiatrie zuzuweisen, anstatt sie als Appendix der Physiologie unter dem Nimbus einer elementaren Naturforschung zu halten. Die Psychologie hat es mit dem Bewußtsein der Kultur und zwar ihrer Einheit zu tun. Die Kultur aber ist ein Problem der Geschichte, und nicht allein ein solches der Normalität und der Pathologie des Nervensystems.

Die Psychologie ist die der Einheit des Bewußtseins der Einheit der Kultur, mithin derjenigen Einheit, welche allein der Idealbegriff der Kultur zu vollziehen vermag.

So begründet der methodische Begriff der Einheit den Unterschied von allen Arten der Anthropologie und der Völkerkunde.

Die Völker bilden immer nur Mehrheiten, wie auch der Mensch der Anthropologie nur eine Einheit dieser Mehrheiten ist. Die Einheit der Kultur beruht auf der Einheit der Allheit des Menschen, auf der Einheit des Menschengeschlechts, als der Menschheit.

Die Einheit der Menschheit ist die Hypothesis der Einheit der Kultur. Die Einheit der Kultur ist die Hypothesis der Einheit des systematischen Bewußtseins. Und so wird die Menschheit zu einer höheren Einheit durch den systematischen Abschluß des Bewußtseins, als welche die Ethik selbst ihr zu geben, ihr zu sichern vermochte.

Man überschaut von hier aus die Möglichkeit, daß das ästhetische Bewußtsein Enge und Einseitigkeit im sittlichen Bewußtsein annahm, und deshalb die ästhetische

Erziehung des Menschengeschlechts anstrebte. Aber dieser Übergriff ist nur ein Symptom von der Einseitigkeit, die allen Gliedern des Systems anhaftet, die allein durch den Abschluß des Systems in der Psychologie der systematischen Einheit des Bewußtseins überwunden werden kann. In der Ethik selbst bleibt die Menschheit unter den Schranken eines Gliedes des Systems.

Es ist sicherlich der allertiefste Gedanke in Kants Ästhetik, durch die er die Verbindungen, die er in der Kritik der Urteilskraft mit der Kritik der praktischen Vernunft herzustellen sucht, weit in Schatten stellt: daß er das intelligible Substrat des Schönen in dem Ding an sich des allgemeinen Gefühls der Menschheit aufrichtet. Hätte er nur diesen Einen Gedanken ausgesprochen, so würde er mit ihm die systematische Ästhetik begründet haben. Von allem, was seine Ästhetik sonst gebracht hat, könnte man absehen; dieser eine Gedanke ist der Grund- und Eckstein der kritischen, der systematischen Ästhetik.

Daß die wissenschaftliche Vernunft des Menschengeistes Identität hat, das kann nur der Unverstand und der Wahnwitz bezweifeln. Daß die sittliche Vernunft des Menschengeistes Einheitlichkeit und Einförmigkeit hat, das kann nur Mephisto zweifelhaft machen. Aber daß auch das Genie in allen Künsten, bei allen Völkern, in allen Zeitaltern immer nur innerhalb desselben Gleises seine Wunderkreise beschreiben kann, und daß das Subjektivste im Menschengeiste, im Kunstgefühle der Menschen, der Völker in allen Himmelsstrichen und in allen Weltaltern auf dieselbe Harmonie abgestimmt ist, das ist doch wohl das größte unter allen Wundern des menschlichen Bewußtseins.

Bleibt es bei dem Wunder? Und kann die Ästhetik allein dieses Wunder auflösen? Hat sie nicht, ohne sich um dieses andere Wunder zu kümmern, welches wohl doch über ihren Horizont hinausliegen möchte, mit dem Wunder genug zu tun, welches das sachliche Problem des reinen Gefühls aufstellt?

Die Ästhetik selbst hat auf jenes andere Wunder nur hinzuweisen: sie weist damit von ihrer systematischen Stufe

aus auf den Abschluß des Systems der Philosophie hin. Die Kultur stellt dieses Rätsel der Einheit des Bewußtseins, und die Psychologie hat die Lösung zu bringen. Die wahrhafte Einheit des Bewußtseins liegt sowenig im ästhetischen, wie im ethischen, wie im logischen Bewußtsein.

Sie liegt allein in der einheitlichen Durchdringung jener drei Vorstufen. Diese Durchdringung stellt die Kultur als Problem dar: sie hat die Psychologie zu vollziehen.

Darin hat sie auch das Wunder aufzulösen, welches die vermeintliche Subjektivität des Geschmacks in der unübersehlichen Mehrheit der menschlichen und der Völkerindividuen aufgibt. Es bleibt eben nicht bei den Mehrheiten, und es bleibt auch nicht bei der Allheit, welche die Ethik in der Menschheit errichtet. Es bleibt daher auch nicht bei der isolierten Allheit, welche das Genie in der Weltgeschichte der Kunst gewährleistet, und welche durch die Einstimmung des ästhetischen Lebens in der Menschheit bestätigt wird. Die Psychologie hat diese Rätsel und diese Wunder zur Klarheit und zur Lösung zu bringen durch die durchsichtige Einheitlichkeit, mit welcher sie ihr eigenes Problem der Einheit des Bewußtseins der Kultur zu formulieren, zu durchforschen, zu lösen hat.

Vor einer solchen Aufgabe der Psychologie muß alle angebliche Metaphysik, die das Wort im Munde führt, aber Sensualismus und Materialismus in ihrem Tagewerk betreibt; muß auch aller sogenannter Monismus verstummen und verschwinden. Die Einheit des Kulturbewußtseins ist nicht die Identität von Leib und Seele, von Materie und Bewußtsein, sondern die Vereinigung, die Vereinheitlichung von Stufen im Entwicklungsgange des Bewußtseins der Kultur, die selbst schon eine jede für sich eine Art der Einheit des Bewußtseins ausmachen. Die Psychologie nimmt die neue Aufgabe auf sich: alle jene Arten, wie sie im Bewußtsein der Kultur, im einzelnen Menschen, in den einzelnen Völkern sich darstellen, wie sie dort sich durchdringen und in Wechselwirkung stehen, nicht nur etwa zu isolieren, sondern ebenso auch in ihrer Wechselwirkung zu verfolgen und zu durchleuchten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das ist die höhere Aufgabe der Entwicklung, welche die systematische Psychologie anzustreben hat, und welche ihr von ihrem Problem der Einheit aus gestellt wird. Das Problem der Einheit der Kultur ist es, von dem aus das Problem der Einheit des Bewußtseins der Kultur für die systematische Psychologie sich erhebt.

Und wie auch für das Problem der Entwicklung der theoretische Begriff der Psychologie durch diesen Begriff der Einheit vertieft wird, so erweitert sich, dem systematischen Begriffe gemäß, die Aufgabe der Psychologie zu einer hodegetischen Enzyklopädie des Systems der Philosophie.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

NAMEN- UND SACH-REGISTER.

(Das in Klammern Gesetzte bezieht sich jeweils auf das vorhergehende nicht Eingeklammerte.)

Abendmahl II 223. 227
Abschluß, Inhalt 271. 273. Vorbedingung, Erkenntnis 271. 272. geistige Arbeit 278. unendlicher Prozeß 272. ästhetische Darstellung 270. bewußtes Hinlenken 273. Friede, Ziel 274. 276. Humor 275
Absolute, das 30 u. das Sein 243. ethisches Problem, Idee des Guten (Platon) 243. 244
Abstraktion 147
Achilles, Individualität des Epos II 79
Adam, Problem der Mitteilung 175
Adonis II 303
Affekt, Erkenntnis 170. Wille 163. 196. Begierde 93. Ästhetik 97. Lust, Unlust 93. 164. 165. Suffix, Annex 164. 165. Rhythmus II 147. s. Bedeutung auf der Höhe der Kunst 175
Affektmoment 118
Ägineten 10. 12
Ägypten u. Ägypter, Baukunst u. Plastik II 213. 214. 216. 227. 268
Agnostizismus II 401
Ahnen II 78. 79. 80. 167
Ahnenkult II 78. 79
αἰδώς 180
Aktäon II 282
Aktivität 113
Akzent, Rhythmus II 150
Akteur II 61. 62
Akustik II 139. 140
Alexander d. Große II 287
Alkamenes II 273
Allegorie II 304. 305
Allheit, Logik d. r. E.[1]) 120. logischer Begriff II 199. 200. Mehrheit 165. 166. Unendlichkeit II 203. Raum u. Zahl II 197. 198. Ethik d. r. W.[2]) 240. 241. der reine Wille 166. Selbst, Einheit des Selbstbewußtseins 241. plastische A. Sinnlichkeit, Natur des Menschen 189. Erzeugung des Raumes II 198. Komposition in der Malerei II 321. malerisches Naturobjekt u. Sittlichkeit II 325. der griech. Tempel II 218. 219
Altar II 223. 224. 227
Alter s. Darstellung in der griech. Kunst 284
Altertum, Naturgefühl 53. 54. erhaben und schön, (Unterscheidung) 250. Roman 397. das hebr. u. das griech. II 357
Amazone, Nacktheit, Liebe 177. Kampf II 284. 285
Analyse 88. 94. psychol. Vorstufe 59. 60
Anatomie 27. 179
Anaxagoras 132. II 269

[1]) Logik der reinen Erkenntnis. Berlin Bruno Cassirer 1902. Index hierzu von Dr. Albert Görland. Berlin 1906 i. gl. Verlage.

[2]) Ethik des reinen Willens, zweite revidierte Auflage, Berlin 1907, Bruno Cassirer.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Andacht II 409
Andrea del Sarto II 350
Aeneas Sylvius 53
Angeborene, das 72, 73
Annex, rückwärts gewendete Korrelation 143. Inhalt 144. 145. Suffix, Affekt 164, 165
Anschauung, Denken 24. 25. Begriff 31. 32. die reine 24. die intuitive 25. die intellektuale 10. 23. 24. 26. die wissenschaftliche u. d. Kunst (Fiedler) 65. 66. das Mannigfaltige 154. als Zweck der Poesie 380. Verinnerlichung 380. 381
Antike, theoret. Vorbedingung II 332. Kunst und Religion 331. d. Momente des Schönen II 232. 233. d. Erhabene (Sein, Bewegung) II 234. Individuum in Lyrik u. Drama II 67. Lyrik (Eros u. Kosmos) II 24. Darstellung der Güte 307. Renaissance II 232
Antizipation II 143. Logik d. r. E. 158. Zeit 158. II 147. musikalische Gesetzlichkeit II 146. Rhythmus 159. II 146. 147. Tempo II 150. Quantität, Länge, Kürze II 148. 149. Harmonie II 153. 154. Dissonanz II 153
Anwendung 28
ἀνυπόθετον 244
Aphrodite 285 II 278—281. 283. Humor II 281. Lächeln II 280. Liebe 171. 172. 173. 176. 177. Eros 173. Phryne 174. Praxiteles 172. v. Knidos II 279. 280. v. Melos II 280
Aphroditentypus 48
Apollon 285. II 276. 277. 278. 279. 281. 282. 386. Liebe 171. 172. 173. Giustiniani II 281
Apperzeption 365. 376
Apriori 52. 100. 103. 104
Aprioriismus 51. 52
Apsis II 222
Aquädukte II 219
Arbeit II 409. 410. Naturkraft u. Erkenntnis 344. 345. Rhythmus II 144. Unendlichkeit, Abschluß 266. 271. 273. 275. 278. Faust II 95. 97. Beethoven (Gebetform) 265, (theoret. themat. A.) II 187. 191
Arbeiterhäuser II 238
Architektur, Natur II 267. 268. Geometrie, Perspektive 220. Plastik II 218
Areopag II 218
Arie II 172
Ariost II 20
Aristophanes II 51. 172. 175. 176. 284. Gesamtheit, Institutionen od. Individuen II 100. 107. Verspottung d. Institutionen II 101. 104. 105. Leib u. Seele II 107. Liebe als Gesundheit II 104. Humor, Satyre II 107. 108. soziales Problem (Plutos) II 106. Äschylos, Euripides II 101. 102. (Frösche) II 76. Sokrates (Wolken) II 101. 106. (Kleon) II 101 s. Komödien II 98—108. (Vögel) II 105. 108. (weitere Anführungen) II 105
Aristoteles 22. 132. II 132. Platon 74. 242. Parmenides 243. absolutes Sein 242. 243. 244. Substanz, das Einzelne 357
l'art pour l'art 92. 110. 382. II 329
Artemis 171. II 282. 286
Arm u. Reich (Aristophanes) II 106
Äschylos 223. II 76. 101. 102. 110. 168. 175. das Individuum II 101. Neuschöpfung des Schauspielers II 62. Tragödie, Satyrspiel II 99. 100. Orestie II 80. 82—86. (ihr Problem) II 86. (Orest) II 82. 101. (Klytämne-

stra) II 90. 91. 97. (Ägisth) II 90. Sophokles II 86. Shakespeare (Wollust des Weibes) II 89. 90
Asklepiaden 33
Asklepios II 272. 276
Assyrien II 268
Ästhetik, Alter als Disziplin 3. geschichtliches Moment für ihre Entstehung 51. Glied im System, ihre Stellung 4. 8. 9. 17. 18. 19. 34. 38. 39. 41. 68. II 259. Problem u. Aufgabe 4. 16. 190. die kritische und das metaphysische Faktum der Kunst 13. Selbständigkeit 7. 77. Logik 26. II 254. 257. (Raum) II 196. Logik der Kunst 64. Ethik (Geist, Seele) 79. Individuum 199. Psychologie 129. II 151. 152. Religion 266. II 421. 422. Gott (Idee des Schönen) 240. (Mensch) II 290. Liebe II 102. 127. 129. Gesetzlichkeit 71. Gegenstand 78. die Vorbedingungen der Künste II 415. 416. Frage der Ordnung 352. Einheit der Kunst 46. 67. 349. Schöpfer und Genießender 61. rezeptives Interesse 59. Kunstwissenschaft 62. 154. II 204. Kunstgeschichte 47. 51. 52. 131. (Stilkritik) 306. Literaturgeschichte II 44. 102. Biographie II 293. 294. Tragödie, Komödie II 116. Entstehung der Plastik II 244. die Romantiker 9. 10. 35. (Hegel) 39. 40
Ate II 81. 82. 84
Athen, das perikleische 311
Athena II 280. 281. 282. 283. 296
Atmung 134. II 146
Auerbach, Berthold 224
Auferstehung II 68
Auffassung II 249
Aufgabe 198. 247. 248
Aufklärung 4. 59. 70. 94
Aufmerksamkeit II 148
Aufregung 204
Aufrichtigkeit II 103. 104
Auftakt II 149
Auge (Tastorgan) 132
Augustus (Statue u. Büste) II 288. 289
Ausdruck 109. 127. 128. 137.
Ausdrucksbewegung 127 361
Ausschlag nach einer Bewußtseinsrichtung 258. 260. zum Schönen II 420. 421. Kennzeichen für einen neuen Unterbegriff 268. kein absoluter 275
Außenbau II 215. 216. 224
Äußere, das 127. 128. 384
Autarkie 97
Autonomie 35. 197

Babylonisch-assyrische Baukunst II 213
Bach, Joh. Seb. 28. 29. 33. 41. 42. 219. 330. II 163. 166. 167. 172. s. Abhängigkeit, der neue Stilcharakter II 160. Musiker oder Glaubensheld II 161. 162. Religiosität (Beethoven) 264. Melodie II 160. 161 (Kontrapunktik) II 159. 160. (Instrumentalist) II 186. (Text) II 162. geistlicher Text II 161. figurierter Choral (Mozart) 261. geistliches, weltliches Lied II 40. Gebet (Beethoven) II 162. Christus (Beehoven) II 41. Humor II 164. 165. Matthäuspassion II 40. 160. 161. 163. 164. H-moll Messe II 161. 162. Kantaten II 40. weitere Werke II 160. 161. 162
Backsteinbau II 221
Bacon 46. II 114
Badeanlage II 221
Baptisterium II 222. 223
Barbizon, Schule von II 411

Barock II 233. 234. 235. 236. 237. 304. hohe Kunst, Michelangelo 259. 262. Übermaß 190
Basilika II 222. 223. 224. 225. 228
Bauglied II 202. 208
Baukörper II 201. 202. 213
Baukunst 63. ihr Ursprung II 195. Oberbegriff: Raumkunst II 424. Raum II 195. 198. 199. 200. 201. 207. 209. Ruhe, Bewegung II 207. Textrin II 229. sittliche Vorbedingung II 210. Einheit von Leib und Seele II 241. Menschheit II 212. Menschenliebe II 238—240. Individualität, Nationalität, Zeitalter II 210. 211. Seelenkult II 214. Gebrauch 350. Semper, Wölfflin, Schmarsow 62. 63
Baumgarten, Alex. 3. 362
Bauwerk II 211. 212
Beatrice II 296. 297. s. a. unter Dante
Beethoven 331. II 40. 182. 185. platonischer Idealismus, Messe 41. 42. Erhabenheit 260. 261. II 182. 183. 189. (theoret. Grund) 262. 263 (Lyrik) 187. Humor II 167. (Erhabenheit) 329. 330. II 189. 191. 192. (Ironie) II 191. (Lyrik) II 191. (Scherzo) 327. Naturstimmung 328. II 189. Natur 276. Übermaß, Vollendung 190. 191. theoretische Arbeit, Technisches 263. 264. 265. 266. 269. 270. II 188. 189. Kontrapunktik 261. 262. Impressionismus 329. (Taktteilchen) 262. kleinste Motive II 192. absolute Musik II 187. 193. Melodie II 192. Gesang II 192 (Instrumentalmusik) II 187. Gebet II 162. 188. (Ringen der theoret. Arbeit) 263. 264. 265. 266. Variation 262. Adagio-Sätze 264. kurze kriegerische Sätze II 188. Volkslied II 190. (statt Tanz) 326. Scherzo statt Menuett 327. IX. Symphonie 327. 328. 175. 182. 183. 187. 188. 189. 190. 192. 193. Missa solemnis 41. 42. II 163. 166. 167. 187. 193. Fidelio II 165. 174. 175. 176. 187. 193. andere Werke 205. 261. 262. 326. 327. 330. II 184. 187. 188. 189. 190. die Unarten der s. g. Nachfolger II 234. Interpreten: Jos. Joachim, H. v. Bülow 330
Begebenheit 392. II 18. 19
Begierde 93
Begleitung II 157
Begrenztheit II 199
Begrenzung II 230. 231. 236
Begriff 25. Erkenntnisbewußtsein 194. Subj. u. Obj. 195. Anschauung 31. 32. dialektische Bewegung 10
Begriffswort 374. 375
Beharrung II 207
Bekenntnis 394. Erzählung der Lyrik 393. II 55. 56
bellezza lineare II 313
Bellini, Giov. II 341
Bernhard, der heilige II 228
Bernini, Peterskirche II 212. 235
Beschauer, Kunstwerk 59. 60. 233. (Ideal) 110. Künstler 114
Bescheidenheit, Ethik d. r. W. 178. Fleiß 267
Beschreibung 379. 380. 381. II 136
Beseelung 66
Betonung 145
Beurteilung 101
Bewegung, Urform des Bewußtseins (Temperatur) 136. Bewußtsein 134. 137. 138. 139. 141. 147. 156. 160. 161. (Denken) II 206. (Wille) 196. (Rhythmus)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

202. r. Erkenntnis 128. Logik II 204. Denken (r. Erzeugnis) 205. (Sprache, Lautsprache) 359. 360. 361. Substanz II 204. 206. Raum II 209, (Zeit) II 204. (Ferne) II 206. Antizipation II 143. Ruhe II 207. (Stille) II 205. Physik 130. 137. Sinnlichkeit (Galilei, Pythagoras) II 140. Fühlen 136. 137. 139. 140. 142. 143. 146. 201. Gefühl 131. Empfindung 127. 128. 133. Organempfindung II 205. Muskelbewegung II 205. 206. Erzeugung 131. 138. Inhalt 140. 141. (Empfindung) 147. 156. (Mehrheit) 155. Äußeres, Inneres 137. 140. (Ausdruck) 127. 128. Erscheinung II 287. zweite Vorbedingung, r. Wille II 205. Handlung 77. Nachahmung 133. Kunstschaffen 160. 162. 163. Kunstwissenschaft 130. die dialektische 10

Bewegungsgefühl 143. Relativitätsstufe 143. 144. 145. Inhalt 145. 159. Empfindung 147. 148. 156. Empfindungsgefühl 155. 156. Rhythmus 158. Kunstwissenschaft 157

Bewegungsvorstellung II 231. 255

Bewußtheit 126. 181. Bewußtsein Logik d. r. E. 120. Inhalt 121. Lust u. Unlust 120. das Unbewußte 124. 129. Mythos 120. 122

Bewußtsein, Ursprung 131. 133. 135. 143. 148. 153. Kategorie, Logik d. r. E. 83. Aufbau, Temperatur 135. Reaktion, Disposition (J. Müller) 133. Umwelt 134. Zentren 138. Reiz, Reflex 153. Fühlen 136. 140. Gefühlsstufe 363. Lust, Unlust 117. 122. 123. Verhalten 86. 88. 89. 90. 92. Gleichgewichtslage II 420. Bestehen, Entstehen 144. Empfindung II 141. (Äußeres, Inneres) 127. Ding, Vorgang 141. obj. subj. Seite 142. Inhalt 135. 139. 141. Bewegung 127. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 143. 156. 160. 196. II 143. 209. (Kunstwissenschaft) 130. (Gefühl) 131. Einheit (Erfahrung) 83. (Grenzverhältnisse) II 422. (Objekt) 194. Gegenstand 87. das sittliche 85. Selbstbewußtsein 195. systemat. Psychologie 84. II 425—431. Einheit (des Kultur-B.) 4. (des Gesamt-B. od. einer B.-Art) II 425. 426. 428. 430. Ästhetik 92. 99. Bewußtheit 120. 121. 122. Metaphysik 83

Bewußtsein, das ästhetische; Eigenart und Selbständigkeit 97. 115. 119. 120. 342. abgeschlossene Einheit des B. II 425. 426. Einheit 193. Allheit 166. das Unendliche 166. Gleichgewicht 105. Möglichkeit 84. 85. 86. 88. 91. Inhalt (der Grundlegung) 88. 89. 90. (Regsamkeit, Musik) 202. Aufbau, das Unbewußte 125. 126. Grundtätigkeit des menschlichen B. 342. als Gesamtheit des B. 132. die andern Arten des B. Kunst 126. 130. 132. Erkenntnis 101. Natur 53. 55. 56. schöne Natur 343. Bewegung, Rhythmus 202. Sittlichkeit, Religion 167. Wille 163. Subjekt II 23. Selbst 198. 238. Gefühl 129. 131. Lust u. Unlust 118. das Häßliche 282. Geschlechtstrieb 169. Kunstschaffen 341. absoluter Wert des Kunstwerks 166. Kunstgenuß, Beschauer 60. Mythos 216. Renaissance 54. 55

Bewußtseinsart 246

Bibel, d. alten Bundes, Naturgefühl 53

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bibelwort, Melodie II 160
Bild 22. 353. 354. 387. 388
Bilden, Bildner (τέκτων) II 194. 195. 196
Billigung 95
Biologie 76
Blutschuld II 81
Böcklin 216. 287. 288
Bogen II 220
Bojardo II 20. 112
Böse, das 124
Botticelli 320
Brahms II 166
Bramante II 212. 235
Bruder (Problem der Antigone) II 86
Brunellescho II 315
Brunn, Hch. II 274. 281
Bülow, Hans v. 330
Bund, der alte u. der neue II 357
Burckhardt, Jakob 53. II 231. 234
Burke 60
Buxtehude (Lehrer Bachs) 28

Calderon II 91
Camerarius II 365
cantus firmus II 157
Caracallathermen II 221
Cella II 215. 219
Cervantes, Don Quixote II 20. 21. 112. 118. 119. 123. (Liebe) II 120. 121. (Eitelkeit der Kultur; Sancho als Statthalter) II 119
Charakteristische, das 110. II 354
Chardin II 406
Chor II 173. Selbst II 60. Böcke, Menschen II 61. Zuschauer, Schauspieler II 65
Chormusik, die griechische II 159
Choral, der figurierte 261
Christentum, Plastik II 289
Christus, Natur II 328. Mystik, Liebe II 33. 34. plastischer Typus II 290. 291. Apollon II 328
Christusbild 176
Cicero II 221
Cimabue II 330
Cluniacenser II 239
Constable II 406
concinnitas II 235
concupiscentia II 34
Corot II 409
Correggio II 377
Courbet II 408. 410. 411
Credo 313
Croce, Benedetto 30. 137

Dach II 218
Dämonische, das; Ausgestaltung des Guten 231
Daniel II 360. 361
Dante 223. II 20. 21. 119. 293. 295. 296. 302. 329. 335. 366. Bedeutung für Italien 317. Christentum 317. 318. Papsttum, Kirche 318. 319. 320. 321. Vaterland, Staat 317. 318. 319. sein Gedicht als Lehrgedicht 319. Gefühl 322. 323. 324. Humor 319. 325 (Paradies) 324. 325. Liebe (universelle) 323. (Menschenliebe, Beatrice) 321. (menschl. u. göttl.) 323. 324. Tränen (Francesca da Rimini) 320. Harmonie der göttl. Kom. 322. Hölle 319. (Paradies) 325. Beatrice u. Maria 321. 322. 323. 324. 325. Shakespeare 32. Goethe (Faust) II 96
Darstellung, Sichtbarkeit 354
Daseinsform II 254. 255
David (Renaissance, Plastik) 308
Dehio II 221. 228. 231
Dekadenz 233
Delacroix II 407

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Delphi II 276
Demeter II 272
Demokrit II 313
Demosthenes II 288
Denken, Einheit, Mehrheit, Vereinigung, Verbindung, Synthesis, Sonderung, Trennung, Erhaltung 152. 153. 154. 155. 359. 360. besondere Einheit II 197. Erkenntnis u. Sein 244. 245. das naturwissenschaftliche (Phantasie) 21. Erzeugung des Inhalts, Objekts 155. 159. 160. 195. Anschauung 24. 25. Zeit u. Raum 157. Vorstellung 359. Gefühlsstufe 160. Gefühl (reines) 356. (Annexe) 372. Bewegung (Musik) 160. Rhythmus II 148 (Antizipation) II 147. Sichtbarkeit; das Einzelne 357. 358. Sprache 358. 359. 361. II 206. (Empfindung) 362. (Denkgefühl) 366. (Bewegung) 360. Poesie 387. (Wissenschaft) 358
Denkgefühl 363. 364
Descartes 6 22. 25. 32. II 248. 313. 393. 406
Deutlichkeit 119. 150
Dichter (die Beschreibung) II 241
Dichtung, Eigenart d. deutschen, Lyrik II 26. u. Wahrheit, Homer II 14. 15. Schattenspiel: Shakespeare II 114
Diderot 60
Ding an sich 103
Dionysien II 59
Dionysos II 276. 277. 278. 279. die Momente des Schönen; Selbst II 59. Liebe 171. 172. Satyr II 59. Orestie II 83. 85
Dionysoskult II 61. 277
Disposition; die Reize 133. 134
Dissonanz II 153
Dithyrambus II 59. 60
Dome zu Orvieto, Reims, Siena, Ronen II 291
Donatello II 292. 299
Don Juan als Typus II 47. 181. s. a. unter Mozart
Drama Entstehung, Ursprung II 59. 72. höchste Form d. Poesie 397. Eigenart, Sinn u. Vorzug (Faust) II 97. 98. (Faust u. göttl. Kom.) II 96. immanente Philosophie II 169. Sittlichkeit II 75. 76. 83. Religion 44. Schicksal, das Böse 124. Fabel (Antike und moderne Zeit) II 67. neue Form, Selbst II 60. neues Objekt II 63. Mensch II 182. (Götter) II 173. Erhöhung der sinnl. Natur 188. Individuum II 61. 67. 69. 79. (Gesamtheit) II 67. Handlung 394. 395. 396. (Freiheit) II 78. (Einheit; das Epos) II 174. (Mensch, Zuschauer) II 167. Korrelation mit dem Zuschauer 59. 397. II 61. 65. 66. 70. 74. 92. 167. Abschluß, Wirksamkeit II 71. Ahnen, Ahnenkult (Epos) II 79. Liebe als Episode II 169. Prosa II 168. das antike (Vater, Mutter) II 81. (Orestie) II 85. das christliche (Hamlet) II 91. das moderne (sittl. Weltordnung) II 89. Musik II 193. Oper (Möglichkeit) II 167. (Mozart) II 176
Dreiklang II 152
Dualität II 45. 46
Duett II 173
Durchdringung II 307. 308
Durchführung (Beethoven) II 188. 192
Durchsichtigkeit 120
Dürer 219. II 376. Theoretiker der Kunst 27. II 364. 365. Idec II 351. ästhetische Grübelei II 367. Ausdruck (sittl. Vorbedingung) II 365. Reformation,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Religion II 365. nationales Problem II 366. 367. Charakter II 371. das Häßliche, das Nackte II 372. 373. Sinnlichkeit II 373. Porträtkunst II 371. 373. Landschaft II 368. Holzschnitt, Kupferstich II 368. Stoffgebiete, Werke II 368. 369. 370. 371. 372. die Apostel II 371. Melancholie II 370. 371
Dynamik II 150

Ebene II 213
Echinus II 217
Echtheit, Individualität 50
Ehe, Kausalität II 130. relat. Rechtsinstitut II 128. Sittlichkeit, relat. Tugendweg II 127. 128. Liebe (die Wahlverwandtschaften) II 124—129. 134. die konventionelle II 131. (bezähmte Widerspenstige) II 108. 109
Ehre 178. 229
εἰδωλοποιία II 105
Einbildung, die produktive 10
Einbildungskraft 21. 22. 23. 24. 100. 101
Eindruck 127
Einfalt 277
Einfühlung 144. 185. 186. II 205
Einheit 6. Problem für das Bewußtsein 83. für jede Bewußtseinsrichtung 84 und das Bewußtsein überhaupt 192. 193. Erkenntnisbewußtsein 194. Einigung, Gegenstand 85. Vereinigung (Begriff) 195. (Subj. Obj.) 193. Mehrheit 154. 155. Erhaltung II 152. 153. Idee II 262. Problem d. Ordnung 351. ästhetisches Bewußtsein 85. 88. reines Gefühl 191. 193. in der Kunst 191. Einzelheit, Individualität, Bild des Menschen 357. 358. das Mannigfaltige, Seele im Leibe 193. 194. Psychologie 195. Metaphysik (Seele) 195. des Idealen u. Realen (Romantik) 10. mythologische Fassung 6. die dramatische (ästhet. Eigenart) II 84. (Kulturbewußtsein) II 75. (Subj.) 396. (Individuum) II 86. (der Zuschauer) II 70. 71. 85
Einigung 85. II 252. 253. 257
Einzelfigur II 282. 283
Einzelne, das 357. II 199
Eirene II 286
Empfindnis 128
Empfindung II 314. Bewußtsein II 139. 141. (nicht das Erste) 136. logisches Problem 146. Denken 152. 362. II 138. 140. Ursprung, Fühlen 137. 146. 148. 149. Inhalt 147. 148. (Gefühlsannex) 150. 152. Außenwelt 128. Natur II 138. 139. Bewegung 127. 128. 156. Bewegungsgefühl 147. 148. Empfindungsgefühl 149. 362. Entstehung einer a. d. anderen, die zweite, Mehrheit, Unterscheidung 147. 148. 149. 151. 152. 153. 155. II 141. die betonte 129. 149. 150. Tastempfindung 147. Tastnachempfindung 133. spezifische Sinnesempfindung 148. Empfindnis 128. Psychologie 127. 146. Kunst, Nachahmung 137. Spannung 129. Musik II 138. ihr Ausdruck II 259
Empfindungsgefühl 362. ästhet. Bewußtsein 150. 151. Lust u. Unlust 151. die neue Empfindung 149. 151. Vermittlung 147. Bewegungsgefühl 155. 156. Stärke, Dauer, relat. Zwischenstufe 150
Endymion II 311
ἐννοεῖν 387
Ensemble II 172

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Enthusiasmus II 58. 59
Entwicklung II 431
Entwicklungslehre 132
Enzyklopädisten 59
Engländer 7. 36. 59
Ephebe 177. II 284
Epikur II 143
Epos, Wandlung der literar. Grundbegriffe II 3. Urform, Elemente der Poesie 390. 391. II 14. Autor II 3. Redaktor II 4. geschichtl. ästhet. polit. Charakter 391. II 5, 6, 7. 67. Gott, Mensch II 77, 173. Volkslied II 4. 5. Drama, die Ahnen II 79. Ansicht von der Natur II 13. Humor II 9. 10. Liebe II 10. 11. Kulturaufgabe (Verinnerlichung) II 12. 13. mythische Exegese II 19. das griechische (Überwindung der Superstition) II 11. (die Geschichte) II 6. (Signatur der Antike, Zeichnung) II 19. (Humanität) II 15. das christliche Weltalter II 20. das romant. u. das mytholog. der Humor II 21. Idyll, moderne Entsprechung II 20. moderne Dichter u. Dichtung II 5. 20. 21. der Hörer II 60
Erbauung II 240
Erfahrung 83
Erhabene, das, Erhabenheit; bei Kant 103. 104. ästhet. Problem 77. methodische Unterschiede 81. Subjektivierung des Gefühls (Kant) 104. Vorbedingung der Erkenntnis 344. II 233. (Michelangelo) 259. 260. Natur 256. 276. (als Obj. der Kunst) 336. Naturerkenntnis u. Sittlichkeit 250. 256. 258. 263. 336. II 420. 421. das Sittliche 112. 254. 255. 257. 266. 267. sogen. sittliche Großtaten 255. geistige Arbeit (Gebet) 265. Übermaß sittlicher Kräfte 256. Durchdringung der Vorbedingungen II 182. das Schöne 111. 112. 250. 266. 290. (Oberbegriff, Unterbegriff) 251. 256. 258. 261. 267. 348. II 418. 419. 420. Humor 307. 329. 330. II 183. 337. 392. (Beethoven) 327. 328. II 190. 191. 192. (Shakespeare) II 109. 111. 112. 113. 116. Anschauung, Verinnerlichung 381. Umformung. 332. Abschluß 272. 273. 274. Impressionismus 337. 339. hohe Kunst II 337. die großen Künstler 258. Musik (Bach, Beethoven, Mozart) 260. 261. 262. 263. II 181. 182. 183. 187. ästhetisch und religiös II 334. 335. Kunst, Kirche u. Staat 334. Genealogie 280. Antike 233. Schicksal (Homer) II 12. klassische Komödie II 107. Barock II 237. (Renaissance) II 233. 234
Erhaltung 360. II 142
Erinnyen II 82. 84. 91
Erkenntnis 5. 6. 32. Bewußtsein der E. Einheit des Begriffs 238. Natur II 138. Erzeugung des Obj. 195. Vorstellung, das Subjektive 245. Sittlichkeit (Vollzug, nicht Resultat) 257. (das Erhabene) 256. 257. ästhet. E. u. die Kunst 33. 34. Abschluß 271. 272. das Häßliche 283. Mythos 368. 371. intuitive E. 25
Erkenntnisbedingung 259. 268. 270
Erlebnis 209. (Lyrik) 393. II 55. 56
Eros, sein Ursprung 192. Grundtrieb (Platon) 174. Mitteilung 175. Menschengestalt 176. Liebe zur Menschennatur (Praxiteles, Eros u. Satyr) 173. 174. 285. 286. 289. Epos II 17. Lyrik II 24, 25

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erotik II 389
Erscheinung 20. 22. II 246
Erzählung, Epos (erzeugendes Mittel) 392. (Begebenheit) II 17. Erklärung II 19. Einfalt, Wahrhaftigkeit, ewiges Bild des Völkerlebens, Stilcharakter: ohne Abschluß II 18
Erzeugnis 201
Erzeugung, Bewußtsein, Bewegung 156. Mehrheit 156. Reinheit 5. (ihre Vorbedingung) 87. (apriorische Methodik) 115. ästhet. u. Erkenntnis-Bedingungen 163. Entstehung, Bestand 149. Korrelation 396. 397. die reine E. (Gliederung) 120. (Lust u. Unlust) 118. (reines Gefühl) 185. 186. 189. 192. II 416. (eigner Inhalt) 116. (reines Erzeugnis) 191. (Verwandlung) 112. 113. Nachbildung, Nachahmung 131. Ertastung 133. Vollendung 181. Erhöhung 191. Auffassung II 249. plastische Liebe 189. Genießender und Künstler 114
Erzeugungsweise 83. 84
Erziehung 234. II 76
Erziehungsroman II 119
Ethik 4. Logik — Ästhetik 91. Grundlegung 76. 77. (Idee des Menschen) 77. Gegenstand 77. Zuschauer-Ethik 36. Sittlichkeit 223. Dualität des Ich II 45. 46. Ästhetik 10. 34. 35. 36. 37. 79. (Liebe) II 127. Kunst (Glaube an das Gute) 230. (Menschenliebe) 225. (Genie) 14. Vorstudium für den Künstler 224. Psychologie 99. Religion 36. 310
Ethik des reinen Willens 5. 6. 120. 133. das Juridische, die Rechtswissenschaft 35. 36. 69. Fühlen 136. Allheit 165. 240. 241. Bewegung 138. Antizipation der Zukunft II 143. Tendenz 156. Annex, Suffix 164. Reinheit des Willens 69. 70. Handlung 395. Selbstbewußtsein 193. 197. Ich (Handlung) II 63. (Dualität) II 45. 46. Liebe, relat. Tugenden 78. Humanität 229
Eubulos II 272
Euler II 315
Eumeniden II 84. 91
Euripides 51. 76. 104. 172. 277. Liebe als Krankheit II 101. 102. bürgerliches Schauspiel II 86. Phädra u. Hippolytos II 124. Medea II 124. Alceste II 171
Eva Mitteilung 175
Ewige, das 72. II 97
Ezechiel II 359. 361

Familie, (Individuum) II 169
Familienleben II 362. 363
Faraday II 318
Farbe II 256. 319 neue Allheit II 325. apriorische Begründung II 314. Raum II 313. 325. Funktionswert II 326. 327. Licht II 316. 318. 379. (Luft) II 315. Reiz II 314. Harmonie II 317. 318. Impressionismus 337. 338. II 317. Landschaft II 326
Farbenwert II 318. 320. 323
Faust 29. 44. s. a. unter Goethe
Faustsage II 391
Felsenbau II 213
Felsengrab II 268
Fenster II 224. 228. 230
Fernbild II 252
Ferne II 203. 204. 206. 208
Fetisch II 261
Feuerkult 368
Fichte, Joh. Gottl. 23
Fiedler 65. 66. 354. II 196. 197. 248. 249. 252
Flavier II 221
Florenz, Renaissance II 335
Form als Bild, Idee: Platon 22. 24. Licht II 378. Problem der

F.: Hildebrand 64. II 244. 247—253. (Anfang mit der Physiologie) II 247
Fortschritt (ästhet. Erkenntnis) 33
Fra Angelico 312. 316
Frankreich (neue Malerei) II 406. 407. 414. 415
Franz v. Assisi 315. 316. II 329. 330
Franzosen (Philosophisch-ästhetisch) 7
Freiheit, Sittlichkeit, Ethik, Autonomie 35. 76. 77. 197. Gleichheit der moral. Anlage 232. Gesetzlichkeit des Genies 38. Handlung im Drama II 78
Freilicht II 321
Freude 370. II 31. 32
Freundlichkeit II 344
Freundschaft 171
Friede 348
Frömmigkeit II 300. 301. 346
Frühgotik, die franz. II 226
Fühlen, Urform des Bewußtseins 136. 137. 138. 140. 143. Inhalt 136. 139. 141. Bewegung 136. 137. 138. 139. 140. 143. 146. 149. 362. Empfindung 146. 149. 362. Temperatur 136. 137. 138. Relativität 144. Suffix, Annex 362. ästhet. Gefühl 151. umgebende Natur 139. Fortbestand 140. das isolierte 142
Fuge II 188
Funktionsmimik II 258. 259
Furcht II 74. 75
Furtwängler II 272.273. 283

Galilei 29. 52. 54. 130. 161. II 140
Gartenbaukunst 350
Geberdensprache II 155
Gebet, Beethoven 263. 264. II 188. (Bach) II 162. sittlich, religiös, ästhet. 264. 265. ästhet. u. geistige Arbeit 265. 266. endlich, unendlich 266
Gebrauch 350. 351
Gedächtnis 390
Gedankenfreiheit II 94
Gefühl, das reine, das ästhetische; die Vorbedingungen 331. 355. 356. 366. 373. 374. II 33. 208. 264. (Drama) II 68. 71. 72. 83. 88. (Durchdringung) II 307. Homogeneität der Erkenntnisbedingungen 163. Intellekt, Erkenntnis 101. 102. 111. (Wille, Sittlichkeit) 100. 105. 107. Bewegung 131. (Bewußtsein) 160. Logik, Ethik insgesamt 133. Bewußtseinsrichtungen, Spannung, Gleichgewicht 188. II 420. reiner Wille, sittliches und Kunst-G. 333. Obj. u. reines sittl. Ich 201. Psychologie, Ästhetik 100. 129. religiös, ästhet. 183. 198. ästhet. Bewußtsein, erzeugende, schöpferische Eigenart 98. 110. 115. 116. 237. 372. 373. II 416. (Mendelssohn) 128. (Resultante od. Faktor) 129. Fühlen 151. Instinktbewegungen 118. Lebensgefühl, Lust u. Unlust 98. 100. 102. 118. 122. 142. 165. Gefühlsstufe, Relativität, Annexe 143. 145. 147. 182. 201. 203. 204. 208. II 143. sonstiges Gefühl 98. 99. 323. Unterschied von der Reinheit 143. Empfindung, Empfindungen 149 Empfindungsgefühl 150. 151. Erfühlung, nicht Einfühlung 185 Wortgefühl 375. sinnlich (geistig) 99. (ästhet.) 144. Erzeugung 185. 186. (Inhalt) 116. (Obj. Subj.) 192. (Individuum) 200. (Humor) 343. 344. 346. Inhalt 142. 204. 208. 209. 273. (Subj. Musik) 202. Gegenstand 185. Objekt 209. (Subj.) 238.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Objektivierung (Inhalt, Kunstwerk) 237. (Vermittlungen) 239. Erzeugnis 199. 200. Rezeptivität, Produktivität 341. Neuschöpfung 182. Zusammenstimmung 102. das Schöne (Einteilungsgrund, Unterbegriffe) 252. 253. (das Erhabene 112. Erhebungen 111. Humor 343. 344. 346. Liebe 175. 182. 183. 199. (zur Natur des Menschen) 208. 209. II 416. (das Innere) 193. Menschengefühl 323. Rührung 206. Unendlichkeit des Ich 231. Mensch (Gott) II 271. (Selbst) 324. (Individuum) 354. Selbst II 417 zu erzeugendes Subj. II 23. Sichtbarkeit 354. 355. das Häßliche 282. Lustigkeit 291. schmükkende u. geschmückte Person 378. Kunst 183. Einheit d. Kunst 349. Künste 352. Kunstrichtungen 150. Kunstwerk 237. Musik II 135. 136. 138. (Inhalt, Subj.) 202. (Antizipation) II 143. Drama 395. Malerei II 322. Michelangelos Sklaven II 364

Gefühlsannex 203. 204. 374. II 157

Gefühlssprache II 194

Gefühlsstufe, Denken 160. (Sprache) 364. Willen 164. Bewußtseinsinhalt 363

Gegenstand, Grundlegung 79. Reinheit 78. Einheit 85. erzeugt, nicht gegeben 83. logische, künstlerische Erzeugung 161. Natur 80. Verhalten 87. 88. Logik, Ethik 77. 78. 79. Handlung II 64. Ästhetik 80. 82. 85. Gefühl 185

Gehalt, Inhalt 121. 235. 137. Methodik 39

Gehör, das musikalische II 150. 151

Gehörsempfindung II 138. 139. 140

Geist Natur 10. 11. Seele (Kunstwerk) 79. der absolute 40

Geistesgeschichte 47

Geisteswissenschaften 69

Geistige, das II 354. 355. 356

Gemeinempfindung 119

Gemeingefühl 122

Gemeinschaft, die relative 165

Genealogie 280

Generalbaß 162

Genie 14. 19. 26. 58. 199. 200. 253. method. Bedeutung 86. 92. Grundlegung 75. 246. Wissenschaft 14. Gesetz, Gesetzlichkeit 38. 70. 71. Gesetzgeber 14. traditionelle Formen II 176. Neugestaltung 43. 44. Individuum 48. II 23. (Echtheit) 50. Mensch II 162. Epigonen II 234. Nationaltypus II 367. (geschichtlich u. persönlich) II 419. Selbst, Selbstgefühl 238. Kunstwerk 238. absolute Darstellung 274. vollkommene Schöpfung 37. Technik 222. 253. 270. (Schule) 253. Melodie II 154. 158. freie Fuge, Strenge eigner Art 262. Religion, Kirche 312. absolute Substanz 247. der Mitfühlende 397

Genießende, der 60. 114. 209. 231

Genius 14. 122. 202. II 336

Genre II 288

Genuß, der ästhet. 92. 115

Geometrie II 200. 201

Gericht, das jüngste 312

Geruch II 316

Gervinus II 91

Gesamtheit II 67. 71. 100

Gesang II 155. 156. 186. 187. 192

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte 4. 392. II 67. 93. 95. Zeitmomente, Zeitunterschiede 47. Zusammenhang 48. Natur des Menschen 267. Individuum 33. 34. 48. Kunst 46.
Geschichtsphilosophie II 360
Geschlecht II 78
Geschlechtsliebe 48. 168. 171. 174. II 24. 25. 34. 39. 45. 91. 131. 355
Geschlechtstrieb 168. 169. 170. 171. 173
Geschmack 85. 90. 103. 114. 246. II 316
Gesetz in der Kunst 14. Gesetzlichkeit 69. 70. 73. 91 Genie 70. 71
Gesetze 88. 91. geschriebene u. ungeschriebene 71. 72
Gesetzgebung 240
Gesetzlichkeit Logik 90. Hypothesis 73. 76. Gesetz 69. 70. 91. systemat. ästhet.; die Grundlegung 70. 71. 73. 74. 75. 85. 86. 87. 89. 91. Inhalt 90. Subjektivität 90. Ethik, Ästhetik 38. Genie 38. 70. 71. Musik II 146
Gesicht (Platon) 22. 24. (Giotto) 316
Gesichtswahrnehmung 356
Gestalt, Idee 22. 24. 192. Ideal 109. Obj. 192. Einheit des ästh. Bewußtseins 193. Leib u. Seele 210. 221. (Plastik) 191
Gestaltung 42. 43
Getast (Herder) 132
Gewandung 176
Gewölbebau II 220. 221
Giorgione II 354
Giotto II 329—335. 346. 366. Verhältnis zu Dogma u. Glaubensstoff II 329. 331. 333. 334. Humor 315. 316. (Erhabenheit) II 334. Mensch als Mittelpunkt 317. Porträt II 341. 342. Gestalt, Antlitz II 332.334. Frauengestalten 316. Heiligengestalten (Maria, Magdalena) II 332. 333. Christusdarstellung II 331. 336. Vorfahren, Geschichte, Leiden Christi 315. II 330. 331. 332. Leiden, Tod, Friede, Beweinungen 316. II 330. 335. Franzlegende 315. 316. II 329. (soziale Frage) II 330. Allegorie II 334. Ansicht von der Armut 316. II 329
Glasmalerei II 230
Glasmosaik II 221
Glaube 229. 230
Gleichheit 232. 352
Gleichnis 369. 370. 371. II 13
Gliederung 120
Gluck II 170. 171. 172. 174. 176. 181
Glücksgefühl 144
Goethe 29. 41. 223. 375. 376. II 159. Mathematik 30. Poesie 10. 11.(die gegenständliche) 381. (Natur, Erkenntnis: die Zueignung) 386. 387. die Tränen 205. edel sei der Mensch 299. Problem der konventionellen Ehe II 131. Romantik II 47. Kant 8. 11. 340. Schubert II 184. 185. Lyrik II 30. 31. 55. (Humanität, Religiosität) II 41. 42. (Sehnsucht) II 26. 188. (Kosmos, Eros) II 23. (Ernst des Liedes) II 184. Zueignung 386. 387. Prometheus II 41. Schwager Kronos „eratmender Schritt“ II 146. Willkommen u. Abschied II 43. 44. Braut von Korinth II 41. Wiederfinden; (westöstlicher Divan VIII 43.) II 44. 45. (kosmogonische Begründung der Liebe) II 52. Marienbader Elegie II 42. 43. Venezianische Epigramme II 26. Lyriker u. Romandichter II 125.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dramatiker II 95. Götz, Egmont II 95. Iphigenie II 171. Faust 29. II 95. 96. 98. 361. (Gretchen, das Ewig-Weibliche) II 96. 97. (Mephisto, übersinnliche Sinnlichkeit) II 30. (Erdgeist, „eratmend") II 146. (die neue Weltgeschichte) II 95 (u. die göttl. Komödie) II 96. Wilhelm Meister II 112. Wahlverwandtschaften (Stil u. Problem) II 123—129. (Komposition) II 129—134. (Konflikt der Liebe mit der Kultur) II 124. (Shakespearsche Technik) II 130. (Liebe zur Einheit in der Natur des Menschen) II 134
Gotik 313. II 207. 225. 226. 228. 229. 230. 231. 237. 291
Gott II 269. der Einzige 186. Einheit, Mehrheit II 262. Abschluß der Begründung 249. Natur II 266. 267. 272. (das Schöne) 57. (Bauwerk) II 268. das Schöne 57. 248. II 401. 402. Liebe II 35. 36. 358. Mensch II 262. 266. 267. 274. (Güte) 305. (griech. Humanität) II 14. (Idealisierung) II 268. 269. 271. (Plastik) II 243. 244. 270. 290. 291. Mystik II 60. chorische Lyrik II 33. Plastik (Werk des Menschen) II 243. (Poesie) II 266
Götter 42. 167. 172. 186. II 77. 264. 272
Götterbild 54. II 216. 217. 261.
Götterideal II 273
Gottesidee 230. II 269
Gottheit 186
Göttliche, das 279. 280
Grab II 214
Grabrelief II 286
Graetz II 38
Greco 190. II 393
Grenze II 200
Grenzfrage 94
Grieche, Griechen, Griechenland 6. 27. 72. 167. 186. 187. 390. II 194. 195. 212. 214. 215 216. 217. 218. 261. 262. 268.
Grimmelshausen II 20
Grundlage 73. 74
Grundlegung 4. 9. 73. 74. Idee, Hypothesis 22. 243. Aufgabe, Versuch, Lösung 247. 248. unendlicher Fortschritt 249. Logik 76. Gesetze 88. Bewußtsein 89. Vernunft 88. Verhalten 87. 89. Ober-, Unterbegriff 249. Ethik (Mensch) 76. 77. dritte Erzeugungsweise, Ästhetik, Einheit der Kunst 74. 75. 77. 81. 82. 84. 89. 90. Genie 75
Grundsatz 83. 88. 114
Gudrun II 18
Gute, das 229. 230. 240. 243. II 106
Güte 172. 305. 307. II 345
Gütigkeit II 345. 346
Gynaikokratie II 284

Hades II 11. 12. 105
Hadrian II 219
Hagia Sophia II 222
Hals, Frans 290. II 382
Händel 28. II 159. 160. 161. 162. 163. 172
Handlung, Bewegung 77. Affekt 164. Kausalität, Individualität II 80. Mensch als Grundlegung 77, neues Individuum II 64. Gegenwart II 64. Fabel II 75. ethische u. ästhet. (dramatische) 395. II 65. 87. 89. 98. dramatische 394. 395. II 63. (Oper) II 175. 176. Einheit II 65. 66. 75. 174. Relation mit dem Zuschauer 396. II 63. 64. 65. 66. Leiden (Hamlet) II 87. 88. 90. 91. 92. die freie (Faust) II 97
Handwerk II 239

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Harmonie 111. 113. II 148. 153. 154
Harmoniegefühl 114. 115
Häßliche, das, Häßlichkeit 58. II 351. 376. 377. das Schöne 251. 252. 288. 289. II 383. 384. 385. 387. selbständiger Inhalt 125. positives Moment II 385. als Tatsache 287. das Unbewußte 124. 125. Humor 283. 284. II 352. 385. 390. (der häßliche Mitmensch) 284. (Caliban im „Sturm") II 114. 115. seine Rechtfertigung in der Kunst 289. 290. das Sittliche II 352. 353. Idee der Menschheit II 386. Menschennatur 282. sexuelle Sinnlichkeit II 388. das Nackte II 389. Mensch u. Tier 281. 283. 288. das Schreckliche, Zwerg, Narr, Dämon, Gigant, 124. 281. II 396. 397. Satyr 284. 285. Sokrates II 385. das Kindliche, Unreife 303. Raffael (Christkind, Leo X.) 303. 304. niederländ. Malerei 292. Rembrandt 293. 294. Böcklin 288. die absolute Häßlichkeit II 387
Haydn 330. II 164. 189. Schönheit der Natur II 165. 166. Humor II 167. Frömmigkeit 264. (dogmenlos) II 165. Instrumentalist II 187. (Melodiker) II 186. Oratorium II 165
Hegel 10. 12. 13. 23. 25. 39. 40. 47
Heiligenbild 54
Heine, Heinrich II 48. 49
Helbig II 286
Held Volksstamm, Epos II 5. 7. 8. Drama II 70. (Zuschauer) II 68. 69. 70. 71. 85. 86. (Einheit) II 84. 85. (Aufrichtigkeit) II 103. 104. Komödie II 71. 72
Helena-Relief II 10
Helldunkel II 377
Hellenismus II 219. 288
Hera 173. II 273. 274. 275. 279. 282. 283. 284
Herakles 370
Helmholtz 262
Herbart 36. 37. 98
Herder 132. II 41. 239
Hermes 285. ψυχοπομπός II 286
Herodot II 263
Heroen 167
Heroengeschichte 49
Heroenkultus 49
Herrenhaus (μέγαζον) II 215
Hesiod II 13. 263
Hexameter II 13. 14. 19
Hildebrand, Adolf, 63. 64. 65. 66. 161. II 196. 197. 247—253. 253—259. 312. 325—327
Hirte, der gute II 289. 328
Historienbild II 338. 348
Hohe Lied, das II 37. 38. 39. 356
Holbein 299. 300. 301. II 374. 375—377. 393
Hölle 319
Homer 70. 223. II 85. 113. 243. 263. 269. s. Welt II 16. Humor (das Erhabene) II 9. (Kritik) II 263. 264. Schönheit, Liebe II 10. 11. Naturgefühl 53. Dichtung, Wahrheit II 14. griechische Götterwelt 42. 45. II 9. 263. 264. 265. 270. 274. europ. Poesie II 14. griech. Bildung II 15. griech. Plastik II 265. Iliade u. ihre Gestalten II 16. 17. 270. 274. Penelope II 17. Platon 382. II 15. Hesiod II 13. Phidias II 264. 270
Honthorst II 377
Hörer, Melodie 158. 159
Humanismus 288. II 39
Humanität, Ethik d. r. W. 178. Liebe, Ehre 229. Menschenliebe 228 II 42. sittliche Vorbedingungen 229. die weltbürgerliche 227. die soziale II 415. Hellenismus II 14. 15. das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nationale 226. II 414. 415. Kunst II 381. 398. (griechische) II 16. (nationale) 226. Lyrik II 41. Minnesang II 45. Michelangelos Sklaven II 304. Zeitalter der deutschen H. Problem der Menschheit 226
Humboldt, W. v., 11. 39. 383. II 19.
Humor Natur 278. 340. (ästhet. Bedeutung, Sittlichkeit) 347. (Abschluß des Porträts) 347. Weltanschauung od. ästhetisches Moment 331. ästhet. Eigenart, Umformung 332. neue ästhet. Methode, ihre Vorbedingungen 333. Selbständigkeit u. die der Kunst 334. Fortschritt der Kunst 314. das Schöne, konstituierendes Moment, seine Abwandlung 325. Anschauung, Verinnerlichung 381. Unterbegriff des Schönen 274. 275. II 418. (das Erhabene) 327. 328. 348. II 337. Ausschlag nach einer Richtung 344. II 420. 421. die Momente des Schönen 329. 330. II 419. 420. (Shakespeare) II 111. 112. 113. 116. 117. Moment des Naturschönen 343. Erzeugung der schönen Natur 344. Abschluß der ewigen Arbeit, Symbol des Friedens 345. 346. 348. Reinheit der seelischen Erscheinung 299. Einheit von Seele u. Leib 295. Selbst II 421. Einzelexistenz II 396. Porträt 296. 297. Güte (Gott, Mensch) 305. Keuschheit II 412. Sinnlichkeit, Geschlechtstrieb II 280. der Satyr 286. 287. II 278. 279. Aphrodite (Liebe) II 280. 281. das Naive 277. Burleske (David, Goliath) 308. Satyre (der Hofnarr) 334. das Häßliche 282. 283. 287. 304. II 352. 383. 385. 390. 410. (als Moment des Schönen) 288. 289. der häßliche Mitmensch 284. das Göttliche u. die Tierwelt 280. Zwerge, Narren II 396. 397. das Ungeistige II 411. das Kleine II 192. Scheingebild des H. II 180. zynische Vorstudie II 109. Kunst, Religion, Sittlichkeit 333. Weltgeschichte 308. 309. (Thomas Morus) 301. die Antike II 233. die sog. religiöse Kunst 310. religiöse Stoffe II 334. Reaktion gegenüber Glaube u. Kultus 314. Strafsystem der Kirche 320. Kunst des Mittelalters 311. jüngstes Gericht 312. Baukunst II 237. Lyrik II 191. Epos II 9. 10. 12. 19. 21. klassische Komödie II 107. 108. (Shakespeare) II 109. 115. (Revolution) 334. Oper II 191. (Fidelio) II 174. (Mozart) 177—183. Dante 319 (Francesca da Rimini) 320. (Beatrice u. Maria) 321. Lionardo 305. 307. (Mona Lisa) 306. Michelangelo 307. (die Sklaven) 308. Raffael (Übertreffen der Schönheit) 302. Holbein (Totentänze) 300. niederländische Malerei 291. 292. Rembrandt 294. Beethoven II 190. 191. 192. (Scherzo) 326. 327. 328. II 189. Böcklin 288
Huyghens II 378
Hymnus II 58. 59
Hypnos II 275. 278
ὑποκριτής II 61
Hypothesis ὑπόθεσις 22. 73. 74. 76.

Ich Allheit 165. 196. 197. Erkenntnis 194. reiner Wille 196. 197. neue Bewußtseinsart 199. ästhet. Gefühl 194. Aufgabe, Lösung 209. Vollendung 231. Du II 23. Doppel-Ich, Dualität II 24. 45. 46. das neue und die

Vorsubjekte II 417. Sehnsucht II 27. Religion 197. 198
Ideal, methodische Kraft 180. Normalidee 107. 108. Natur 108. ästhet. Bewußtsein 108. 109. Kanon 108. 109. Wirklichkeit 212. 213. Vollendung 181. Plastik II 267. Beschauer 110. Winckelmann 94. 110
Idealisierung Technik 220. Vorbedingungen 221. philos. Ethik 222. die doppelte II 268—271. Lyrik II 46. 47
Idealismus 234. II 327. 352
Idee 36. 103. Logik d. r. E. 342. Hypothesis (Platon) 73. 74. 243. Einheit (Platon) II 262. Grundlegung 243. 244. (reines Denken) 245. (Gesetz) 247. (absolute Substanz) 242. 247. (Unterbegriff) 250. Einheit des Bewußtseins 84. Gestalt 22. 24. 192. psychol. Entstehung 243. Vorstellung, Begriff, Wesenheit 242. Oberbegriff (Ideen) 239. (Platon) 241. das Schöne 246. das Häßliche II 351. 352. Selbst des r. Gefühls 246. Kunstwerk (Wirklichkeit) 212. 246. (Selbst) 247. Einheit der Schöpfung 180. Zweck, Biologie 76. Plotin 248
Ideenlehre II 15
Identität 11. 369. 370. 371
Idyll 278. II 20. 115. 183
Illusion II 62. 63
Imaginatis 21. 22
Imperativ. d. kateg. 235
Impressionismus 110. II 326. 393. Erhabenheit 262. 263. 337. 338. 339. Erzeugung des Naturobjekts 337. Linie, Farbe II 317. der falsche Name 338. Beethoven 267
Individualisierung II 76. 287. 288
Individualität 34. 49. 50. 51. 92. (Echtheit) 50
Individuum Erkennbarkeit 50. Genie 43. Typus 166. Stil — Manier 49. s. Bedingungen 134. Aufgabe, Lösung 198. 199. 200. Kunst, Kunstart 33. 34. 48. Summenbegriff der Weltgeschichte 49. Kunstgeschichte 48. 50. 51. 59. — in der Poesie: Problem II 85, das ästhet. u. das sittliche II 77. 82. Selbstgefühl II 73. sittliche Weltordnung II 89. 92. geschichtl. Zusammenhang II 93. Freiheit, Sünde, Ahnen, Geschlecht, Abkunft, Familie II 78. 79. 80. 81. 82. 169. Leiden II 90. Geschlechtsliebe II 91. Epos 17. 79. Lyrik II 67. (Dualität) 392. II 59. Drama II 69. 74. (Idealisierung) II 73. 74. 75. (Ahnen) II 79. 80. (Selbst) II 70. Tragödie II 67. 68. Komödie II 71. 73. 107. (Aristophanes) II 100. Handlung II 64. 83. 84. Zuschauer II 65. 85
Inhalt 39. 44. 90. 109. 116. 163. 182. 274. seine zwei Arten 135. 136. 137. 141. 143. Gehalt 135. Ansatz dazu 140. 141. 145. 149. 150. Bewußtsein 135. 136. 139. 141. 203. (Bewußtheit) 121. ästhet. Bewußtseinsart 96. 97. das Unbewußte 125. Bewegung 137. 139. 140. (Stillstand) 271. Veränderung 140. Unterscheidung 147. Empfindung, Empfindungen 146. 147. 150. 152. 155. 159. reines Gefühl 122. 123. 204. Empfindungsgefühl 151. Fühlen 136. 137. 139. Lust, Unlust 97. 98. 118. 119. 120. 141. scheinbare Ablösung davon 96. 97. 98. als Methode 257. Vollendung 231. Abschluß 271. Regsamkeit 202. 210. Musik 202. religiös-ästhet. 183. 184
Innenbau II 224

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Innenraum II 202. 208. 214. 221
Innenwelt II 135. 136
Innere, das 127. 128. 384
Innerlichkeit 373
Instinktbewegung 117
Institutionen II 107
Instrumentalmusik II 185—193
Intellekt 22
Intelligible, das 103
Interesse 107. 216
Interjektion 360
Intervalle II 140. 151
Intervallensystem II 151. 152
Intuition 24. 25. 26. 56
Intuition pure II 393
Iphigenie II 286
Ironie 311. II 28. 48. 49. 192
Israels, Jos. II 413

Jenseits II 286. 289
Jeremia II 36. 358. 359
Jesajas II 115. 360
Jesus II 50 (Anbetung des Jesuskindes) II 53
Joachim, Jos. 330
Joël II 359
Johannes 176
Jona II 358
Joseph d. hl. (Giotto) 315
Juden 186. 187. 295
Judenhaß (Shylock) II 114
Julius II. II 301. 302
Juno Ludovisi II 273
Juridische, das, Ethik 35
Justi, Karl, II 313. 362. 363. 364. 393. 398

Kanalbau II 213
Kanon 27. 107. 108. 109. II 156
Kant 3. 8. 9. 11. 22. 23. 25. 31. 32. 94. 95. 100—116. 331. II 248. 406. reine Anschauung 154. Einheitslehre 194. Einheit des Bewußtseins (als Oberbegriff) 239. (oberster Grundsatz) 83. 84. Raum (Farbe) II 313. Antizipation (Wahrnehmung) II 143. Ideen (Kategorien) 239 (Grundsätze) 76. (Warnung vor dem Übersinnlichen) 36. Grenze u. Schranke II 200. Natur u. Seele II 312. metaphysisches d. h. methodisches Prinzip II 324. Moralprinzip 35. das Gute, Oberbegriff der Ethik 240. edle Handlungen 206. der edle Mensch 299. Begründung der Ästhetik 85. allgemeines Gefühl der Menschheit II 429. 430. Genie 14. 92. Lebensgefühl, Lust u. Unlust 96. Ton der Empfindung 129. das Erhabene (u. das Schöne) 250. 251. (Sittlichkeit) 336. 337. das Schöne der Natur 215. ästhetische Erziehung 234. Metaphysik 13. Winckelmann 52. Goethe 340. Schiller 86. 223. (Freiheit, Gleichheit) 232. Schopenhauer 13. Kritik (d. r. V.) 89. (d. Urteilskraft) 24. 340. Begründung der Ästhetik) *51. 85
Kapitäl II 195. 217. 218
Karikatur 296. 297. 304. II 337
Karl der Große II 224
Katakombenkunst II 289
Kategorie 239
Katharina v. Siena (Mystik) II 33
Katharsis II 75
Kathedrale II 229
Kausalität, Ehe II 130
Keller, Gottfried II 112. 123
Kentaur II 284
Kepler 161

* Kants Begründung der Ästhetik, Berlin 1889. Verlag von Ferd. Dümmler.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kinder (i. d. niederländ. Malerei) 291
Kirche 309. 320
Kirchenglauben 313
Klangfarbe II 150
κλέα ἀνδρῶν 390
Kleine; das; das Häßliche 281
Kleist, Heinrich v. II 29. 30
Kohelet II 99
Kolosseum II 220
Komische, das 89. 287. II 176
Komödie Entstehung II 66. Lachen II 72. Humor (Revolution) 334. Leib u. Seele II 107. die Gesamtheit II 67. 71. Selbständigkeit (Troilus u. Cressida) II 113. Individuum II 73. Zuschauer II 72. Aristophanes; die klassische K. II 98—108. Tragödie II 72. 98. 100. 104. 110. 111. 115. 116. 176
Komposition (i. d. Malerei) II 320. 321. 324
Konfessionalismus 228
Konsonanz II 152. 153
Konstantin II 222
Kontinuität II 151
Kontrapunkt 221. 261. 269. II 156
Körner, Chr. Gottf. 86
Körper II 248. 312. 313. 319
Körperform II 288
Korybantentanz II 59
Kraftraum II 208
Krankheit (Grundkraft der Poesie) II 102. 103
Kreuzgewölbe II 221. 224
Krypta II 224
Kultbild II 268
Kultur Einheit des Bewußtseins 4. Psychologie II 428. 429. 430. 431. ihr Faktum u. die apriorischen Grundlagen 9. Gebiete, Umfang, Probleme 5. (Natur) 57. (Natur u. Kunst) 55. die theoretische (Mythos) 120. Leib u. Seele II 107. einheitliche Methode u. Gesetzlichkeit 18. 19. 21. ihre Formen als Gebilde der Natur 388. die sittliche, ihre Einheit u. die Einheit der Menschheit 6. II 429. ihre Komplikationen; die Liebe im Roman 398. II 123. 124. 125. die politische u. die Kunst 389. Problem der Geschichte II 429. die griech.; geschriebene u. ungeschriebene Gesetze 71. sittliche Vorbedingung für die Poesie 399. Komödie II 71. 72. Akropolis 172
Kulturbewußtsein 4. II 431
Kulturreligion 228
Kultus 20. 40
Kunst, philosophisches System 25. Frage nach ihrer Möglichkeit 9. systemat. Gesetzlichkeit 19. ihr Einheitsproblem (die Wissenschaft) 7. alle Arten des Bewußtseins im ästhet. Bewußtsein 126. als das Ursprüngliche u. das Unbewußte 126. Ironie des Übersinnlichen 313. ihr Wesen (zur Erscheinung bringen) 20. Erkenntnis 28. 340. II 15. niederes Erkenntnisvermögen 362. Wissenschaft 27 II 195. (Fiedler) 65. 66. Logik 161. Mehrheit, Allheit 166. Bewegung 160. methodischer Beweis 341. Logik der Kunst statt Ästhetik 64. Ästhetik 17. Harmonie, systemat. Ästhetik 222. Vernunft 71. ihr Zweck (Mitteilung, Beschreibung) 379. ihr Recht 382. Ideal u. Wirklichkeit 382. Idealisierung II 268. — Natur 8. 11. 26. 57. 184 (als Obj. der Ästhetik) 52. (das r. Gefühl) 343. 344. (Erhabenheit, Gefahr für das Eigenrecht der K.) 336. 339. (Bewußtsein) 56. (Mensch) 54. (Schamgefühl) 180.

Darstellung von Gegenständen der Natur 161. als K. des Schönen 251. als K. des einzelnen Kunstwerks 213. Gegenstand, Ding, Person 381. Mensch u. Tierwelt das Häßliche 288. Mangel der menschlichen Natur 285. Liebe 182. (Ehre) 178. (zur Natur des Menschen) 209. 306. Geschlechtsliebe 168. Menschenliebe (methodische Vorbedingung) 225. Vollendung, Allheit 181. 184. Kunstgefühl 123. echtes u. unechtes Gefühl 202. 208. Phantasie 161. Nachahmung 133. (Empfindung) 137. Technik 253. — Sittlichkeit 37. 38. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 212. 234. II 126. (Darstellung des Edlen) 299. Neugestaltung des Sittlichen 43. ästhet. Sittlichkeit 226. Ausdrucksform der Wahrheit 31. 32. Ethik, Kriterium des Schaffens 235. ethische Fragen, Vermischung od. Verbindung 65. Glaube an das Gute 230. Mittel der Erziehung 234. die älteste K. politische Einflüsse 167. Eigenart der Kultur, das ästhet. Bewußtsein 115. Kultur II 261. (soziale Politik) 389. Geschichte, Weltgeschichte 47. 48. weltgeschichtlicher Begriff II 419. national, nationalistisch 226. 227. Menschheit 226. Humanität II 42. 398. Moralität II 322—325. Leben u. Tod II 286. — die Vorbedingungen II 126. 256. 257. 258. 304. 327. 424. — Religion 11. 12. 184. II 279. 333. (Einfluß darauf) 167. (Hinzutreten dazu) 323. (Vorbedingungen der K.). 310. (Selbständigkeit u. Reinheit der K.) 309. 332. 333. religiöse K. 310. 331. 334. II 422. religiöse Stoffe II 334. 335. Unabhängigkeit vom Glauben 312. Reaktion gegen Glauben u. Kultus 314. Abwehr der absoluten Religion 228. dogmatische Form (sittlicher Kern) 45. religiöse Symbole 228. Kultus 40. Religion (Vorschriften) 313. (christliche K.) 45. (Sündhaftigkeit) 180. (Nacktheit) 179. (Humor) 331. (Dante) 323. Kirche (Humor) 310. Wunder II 50. — Einheit der K. 349. (Ästhetik od. Kunstgesch.) 46. (Grundlegung) 75. (Ziel) 350. (Künste) 46. 67. II 243. (logische Ordnung der Künste) 351. 352. Sprache, Denken, Denkbegriffe, Denkgefühle 366. — die bildende K: method. Grundlagen, Wissenschaft 64. logische Theorie 66. Natur (Erkenntnis) 188. (Vergleichung) 386. Religion 45. Poesie 358. (Musik) 187. (Liebe, Nacktheit) 176. poetische Zubereitung 377. der einzelne Mensch 364. Liebe zum Menschen 188. 189. Werk als Selbstzweck 381. Sichtbarkeit 355. inneres Schauen 367. Sprache 366. Ordnung 355. Beginn 377. Handwerk 195. — die griechische (Welt für sich) 7. (Wesen u. Norm) 7. 8. II 16. (Philosophie) II 262. (Religion) II 269. (Humanität) II 16. (Gott u. Mensch) II 14. (national, weil menschheitlich) 226. (Liebe) 171. 176. (Nacktheit) 177. (Satyr) 284. die antike (das Häßliche) 58. die archaische (das Häßliche) 289. 290. die hohe (u. die archaische, theoret. Reife) 162. (ihr Vorwurf) 44. (Winckelmann) 110. (Barock) 259. die klassische (das absolute Schöne) 289. 290. (Körper: Leib u. Seele) 295. die christliche (Liebe) 176. die

moderne (Subjektivierung) 347. die deutsche u. die welsche (nationalistische Verengung) 226 227. Herder 132. — Hegel 10. 39. 40. Schopenhauer 13. 15. — Genie, Individuum, Künstler 14. 19. 33. 43. 44. 48. 50. 58. 199. 200. 246. 247. 253. 262

Künste 5. 6. Einheit 350. logische Ordnung 351. 352. II 423. ihre Grenzen 7. II 265. 266. Kunst 67. Poesie (als Fundament) 382. (Begriff, Wortgefühl) 367. redende 6. bildende 6. (Einteilung) II 185. 186. 194. 195. 309. 424. (das Bilden) II 195. (Erkenntnismethoden) 269. (Raumgestaltung) 219. II 195. (technische Interessen) 4. musische 6. 7.

Kunsterleben, Kunsterlebnis 163. 200. 340

Kunstgebild 78. 79

Kunstgefühl 168. 192

Kunstgenuß 340

Kunstgeschichte 46. philos. Orientierung 4. Naturbegriff 58. Natur (Kunst) 52. (Ästhetik) 56. Ästhetik 47. 51. 52. 58. 131. ästhet. Bewußtsein 55. geistige Inhalte, plastische Formen II 259. Kunstwissenschaft, Kunstheorie 61. 62. 130. Zusammenhang 48. (Individuen) 50. 51. Individuum 51. (Volk) 49. (Völkergeschichte der Kunst) 51. Kunstwerke 9 Künstler 58. Echtheit 50. Produktion, Reproduktion, Künstler, Beschauer 59. 60. Hegel 47

Kunstgewerbe 350

Kunsthistoriker 50

Künstler Wissenschaft 28. seine Philosophie II 254. Genie 58. (Gesetz, Gesetzlichkeit) 71. sein Obj. 200. subjektive Zweckmäßigkeit 106. Seele, Gestalt 192. 193. das Erhabene 258. das Unendliche (Fleiß, Bescheidenheit) 267. das Häßliche II 387. Erzeuger, Genießender 114. 397. Kunstwerk, Beschauer 59. II 249. der bildende (Landschafter) 45. Porträt II 403. sittliche Methodik 223. (Geschichte) 224. das Gute 230. (Glaube daran) 231. Menschenliebe 224 seine Zeit 224 Individuum, Nationalität II 210. 211. religiöse Anschauung; Selbständigkeit 311. 312. 313. 314. historische Urteile, systemat. Orientierung 41

Kunstmythologie 7

Kunstrichtungen 150

Kunstschaffen 106. 162. 163. 185. 200. 258. 267. 340

Kunstschöpfung 53. 332

Kunsttheorie 61

Kunsttrieb 92. 171

Kunstwerk, Vorbedingungen 80. II 270. Ideal u. Wirklichkeit 212. Naturzweck 340. Doppelnatur 213. Objekt 211. 212. (r. Gefühl) II 418. Naturobj. Erscheinung II 245. 246. Schein II 249. Gegenstand (eigner) 78. 79. 80. (Natur, Sittlichkeit) 80. Objektivierung 203. 211. (Inhalt) 90. (r. Gefühl) 237. Natur 55. II 244. (Mensch) 214. Naturbeziehungen 215. (Allheit) 217. Allheit 213. Subj. II 246. Selbst 211. II 421. (Vermittlung) 246. 247. (Unendlichkeit) 231. (isoliert und erhöht) 212. Beschauer II 253. Genießender 396. Welt für sich 119. als einzelnes 48. (Unendlichkeit u. Selbst) 231. relativer, absoluter Wert 166. Absolutheit 212. (Darstellung) 274. (Lösung) 247. 248. Vollendung 211. 212. (Abschluß) 272. (Ich) 209. (Mensch, Indi-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

viduum) 354. unendl. Prozeß der geistigen Arbeit 273. Erhabenheit, Humor 290. Urbild der Menschheit 210. Menschenwürde 233. Menschenliebe 225. Glaube a. d. Gute 234. Nationalismus 228. Kunstgeschichte 59. Kultbild II 268
Kunstwissenschaft 61. Ableitung der Kunst 130. log. Theorie der Kunst 64. logische Forschungen 154. 155. 157. 161. Grundbegriffe 63. (Bewegungsgefühle) 157. Bewegung II 204. Raumproblem II 196. 198. Logik, Ethik 65. Ästhetik 65. 66. 221. Kunstgeschichte 62. einzelne Künste 349. Einseitigkeit 67
Kuppel II 223. 224. 227
Kürze II 149

Lachen 235. 283. 284. 305. II 72
Lächeln II 344—347. Lachen 286. 305. 306. s. Idealisierung II 280. der kapitol. Satyr 286. 287. Lionardo 307. (Mona Lisa) 173. Michelangelo (Sklaven) 308
Landschaft; der Mensch 54. 215. II 339. 347. 399. 401. 403. 407. 408. 411. 412. Arbeiter II 415. moderne Kunst 346. (neuere Poesie) 386. neuer Vorwurf II 404. Erweiterung des Seelischen 347. Seele der Natur II 312. Wirklichkeit, Stimmung II 400. 401. geographische Darstellung 45. Herbarium; der einheitliche Menschengeist II 327. Stilleben der Natur II 403. 404. Selbstzweck, Selbständigkeit II 400. 406. das Spezifische der Malerei II 326. die heroische II 403. 404
Langbau II 219. 222
Länge II 148
Laokoon II 285
Last II 217
Laut (Sprache) 359
Lebensgefühl 63. 96. 98. 100. 122. II 204. 236
Lehrgedicht, als Wettgedicht; Dante 319
Leib, Seele 191. 297. 298. II 243. 305. 383. (Poesie) 384. 385. (Lyrik; Einheit der Liebenden) II 45. (Handlung; Drama) II 78. (Abstand; Komödie) II 107. Gestalt) 210. (Bild des Menschen) 353. (Naturalismus) 298. der schöne u. die schöne Seele; das Häßliche 283. des Menschen, Natur 213. Naturerkenntnis II 402. Verklärung i. d. Kunst 179. 180. Forderung einer besonderen Kunst II 242. religiöses Dogma 179. 180
Leibl II 412
Leibniz 15. 25. 32. 33. 52. 83. 95. 161. II 336
Leichenspiel II 11
Leid, Lyrik II 31
Leiden II 330. 359. Geschlechtsliebe II 91. Wollust des Weibes II 89. antike Tragödie II 91. Handlung (Hamlet) II 87. 88. 90. 91. 92. Niobe II 285. Michelangelos Moses II 303
Leidenschaft II 24. 25. 26. 29. 30. 275. 355
Leon Battiste Alberti 27. II 235. 364
Lessing 7. 94. II 344. Ausgabe v. Hempel 94
Licht II 223. 236. 378. 379. 391. 392. 398. in theoretischer Hinsicht II 226. 316. 380. methodisch, nicht metaphysisch II 324. Raum II 79. (Gotik) II 226—231. in technisch-ästhetischer Hinsicht II 377. 378.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Farbe II 315. (Impressionismus) 337. 338
Lichtführung II 228. 229
Lichtgaden II 228
Lichtquelle II 223
Liebe, Allheit (Mehrheit) 199. (Idee) 180. Natur 217. Naturgesetz II 51. biologisch-kosmogonische Begründung II 52. Begriff des Menschen 186. Mensch (Bekenner) 393. Künstler II 129. zum Menschen II 416. (erzeugende Kraft der Kunst) 187. 188. (Subj. Individualität) 210. (Würde) 225. 236. (Vollendung) 211. (Natur) 215. Natur des Menschen, Mensch der Natur 181. 182. 216. 236. 237. 267. 306. II 98. 137. 357. (Raffaels Incognita) 302. (niederländische Malerei) 292. ästhet. Bewußtsein 175. 176. zur Kunst 171. reines Gefühl II 45. Bedeutung für die Kunst 170. 178. 183. 184. ihre Reinheit u. die der Kunst II 54. Erhabenheit (Mozart) II 181. Humor (Mozart) II 179. (Shakespeare) II 180. das Häßliche (Tier u. Mensch) 289. (Raffaels Leo X) 304. II 355. Streben nach Mitteilung 175. Naivität (Zauberflöte) II 178. zum Kleinsten u. Geringsten 184. 185. Verspottung (Sommernachtstraum) II 114. die irrende (Marzelline) II 174. Doppelsinn 171. ästhetisch u. ethisch 224. II 127. ethische Entwicklung 170. Reinheit des Willens II 25. platonische 174. Ewigkeit II 133. (Eitelkeit) II 47. Ehre 178. (Humanität) 229. Affekt (sittlich) 178. (ästhet. Gefühl) 174. 175. Selbst (Selbstgefühl) 209. (Mensch) 211. Güte 172. Freude (Schiller) II 31. 32. Rührung 210. Leiden II 132. Kultur 399. Kollisionen, Konflikte II 25. 122 124. Ehe 399. (Hetärenform, Homer) II 10. 11. (Wahlverwandtschaften) II 124—129. 134 universelle (geistig - sinnlich: Dante) 322. menschliche (die Sündigkeit: Dante) 325. sinnliche (Rittertum, Marienkult) 176. Leidenschaft II 25. Sehnsucht II 27. als Krankheit II 51. 52. 102. Schamhaftigkeit 180. Nacktheit (Methodik) 177. 179. 180. 181. Religion 179. (christliche: Johannes) 176. Gott, Sittlichkeit II 37. Erbsünde II 34. Schicksal, Verhängnis II 50. 51. Leiden II 132. göttliche (Aphrodite) 172. (Dante) 323. (menschliche: griechische Kunst) 172. Weib II 284. (seine Idealisierung, Iphigenie) II 171. Frauenantlitz 176. Amazone, Aphrodite 177. Eros (Satyr) 173. 174. Bibel des alten Bundes II 35. 36. das hohe Lied II 38. 39. Homer (Menschen, Götter) II 11. (seine Gestalten) II 11. Lyrik 393. 398. (Reformation) II39. 40. (Goethe) II 30. 31. (Geschlechtsliebe) II 24. (Roman) II 121. 122. („musterhaft") II 44. („ihr gehören") II 43. Minnelied II 32. 33. (Marienlied) II 34. 35. Volkslied II 28. 32. Lehrgedicht (Dante) 319. Drama 395. II 169. Roman II 122. (Epos) II 121. (Verwicklungen der Kultur) 398. 399. (Cervantes) II 120. 121. (Wahlverwandtschaften) II 123. 124—129. 132. Musik (Übermaß) 191. Oratorium (Haydn) II 165. Glucks neue Opern II 170. 171. Relief Perseus u. Andromeda II 53. Anbetung des Jesuskindes II 53. Romantik II 29. 30. 32. 50

Liebermann, Max 297. II 413. 414
Liebesgeschichte, neue Form für den Roman II 122
Liebeslied, Tränen, Rührung 205
Lied II 183. 184
Linie 52. 94. 108. 110. II 312. 313. 317. 318. 378. 379
Lionardo 27. 28. 49. 219. 259. 315. II 293. 322. 356. 357. 364. 365. Neugestaltung 44. Einheitlichkeit, Universalität II 335 — 339. Individualität 50. Hemmnis u. Umfang der Fruchtbarkeit II 337. Mensch u. Gott II 340. absolute Schönheit II 336. Humor 304. (Erhabenheit) II 337. 338. 345. Lachen, Lächeln (Praxiteles) 305. 306. (Güte, Freundlichkeit) II 344 —347. Traktat von der Malerei II 318. 319. 320. malerische Bedeutung des Gegenstandes II 338. Licht u. Farbe II 315. Karikaturen 304. II 337. 351. Porträt 54. II 339—344. Abendmahl 304. II 337. 338. (Christus, Fehlen d. Lächelns) 307. (Christi Handbewegung) 305. II 366. Christusdarstellungen II 331. 336. 337. Madonnen II 337. 342. 350. Mona Lisa 172. 173. 294. 306. II 346. 347. 389. 390. Maria selbdritt II 343. (Johannes, Bakchus) 307. Anbetung der Könige II 342. Handzeichnungen II 336. verschiedene Werke II 338. 342. 343
Lipps Th. II 205
Literaturgeschichte 223. II 3. 27. 102
Logik 4. II 197. Natur 76. Gegenstand 77. Empfindung 146. Möglichkeit der Unterscheidung II 141. Gesetzlichkeit, Kategorie 90. Mathematik, Physik 161. Bewegung II 206. Physiologie II 251. Ethik, Ästhetik 91. Ästhetik (Romantik) 10. 26. Psychologie 99. 194. 195. Kunst des Genies 14. Kunstwissenschaft, Kunsttheorie 62. 154. 155. (Hildebrand) 64. Logik oder Ästhetik der Kunst 64. Denken der Poesie 367. Geschichte der Musik II 140. Impressionismus 338. Malerei (Landschaft) 386
Logik der reinen Erkenntnis 5. 6. Ursprung 131. 240. Idee 242. (Hypothesis: Platon) 243. Sonderung 153. Allheit 120. II 321. Zeit u. Raum 158. Zeit II 141. 142. 143. Raum II 197—204. Gesetz, Urteil der Funktion (mathematische Naturwissenschaft) 69. Bewegung II 204. Gesetzlichkeit (Kategorie) 90. Bewußtsein (Kategorie) 83. (Einheit, Kant) 84. Gefühl 129. das Einzelne 357
Lokalfarbe II 318
Lorenzetti II 332
Lösung, d. absolute; Aufgabe, Grundlegung 247. 248
Lotze II 147. 428
Löwy, Emanuel II 252. 253. 284
Luft II 310. 315. 405
Lukian II 270
Lump II 76
Lust u. Unlust 115. universelle Faktoren des Bewußtseins 117. Fühlen, Regung 136. Instinktbewegung 117. Begierde 93. Affekt 93. 97. 164. 165. Gefühl (Gemein-Lebensgefühl) 98. 117. 122. 142. Empfindungsgefühl 151. Bewußtheit 120. das Unbewußte 123. negative Bedingungen 122. Erkenntnis 96. Gesetzlichkeit 119. Inhalt 96. 97. 118. 119. 120. 121.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

122. 123. 125. 141. Wille 118. ästhetisches Bewußtsein 117. 119. Ästhetik 94. 95. 96. Wunder, Mythos 122. 123. Rührung 207. 208. das Häßliche 124. 125
Lust am Schönen, Genuß, Reflexion, Urteilskraft (Kant) 102
Lüste, die reinen (Platon) 95
Lüsternheit 227
Luther (Psalmen) II 40
Lyrik Faktum II 26. Stellung in der Poesie II 54. 55. 56. 57. Natur (Welt) II 23. 24. (Mensch; Goethe) II 31. 50. (die sinnliche N. des Seelenwesens) 188. Innen = Umwelt 394. sittliche Vorbedingungen II 58. Poesie (Individuum) II 22. (Liebe) II 23. 24. Verinnerlichung — Selbst II 54. Mensch als Individuum 392. Ich u. Du; Dualität II 24. 46. 60. 61. 121. Universalierung II 41. Bekenntnis, Erlebnis II 55. 56. Bekenner, Nachfühlender 394. Sehnsucht II 27. Leidenschaft II 24. 25. Ehe II 126. Roman, Liebesgeschichte II 121. 122. Humor (Beethoven) II 191. chorische, der Hymnus II 58. 60. 61. das neue Weltalter II 39. kein Don-Juan-Problem II 47
Lysipp Apoxyomenos. Bewegung II 287. 411. Diadumenos II 287. Allegorie, Kairos II 28e. 288

Madonna, Madonnenproblem u. ä. 48. 346. II 298. 300. s. auch unter den versch. Künstlern
Märchen 281
Mal 62. 63. 377. 378. 379. 385
Maler (ζώγραφος) 20. 21
Malerei Ursprung II 195. Problem II 347. Kunstwerk des Schönen 386. Natur 386. II 311. 322. kosmischer Zusammenhang II 319. Mensch (Einheit) II 340. (Landschaft) II 339. Raum, Farbe II 325. Landschaft II 312. Plastik II 319. 360. (Natur) II 310. (Seele, Leib) II 309. (Farbe, Licht, Luft) II 309. 310. (Porträt, Moses) 296) 297. Roman 401. die griechische 306. die deutsche (Dürer) II 367. Niederländer (Schönheit, Humor, Lustigkeit) 290. 291. die moderne (der Arbeiter) II 415. Kirchenglauben 313
Manet II 318. 322. 323
Manier, Stil 49
Mann, Herrscher II 274
Mantegna II 330
Maria, Marienbild 176. II 50. 53. Liebe 176. II 34. Mystik II 33. Giotto II 332
Marienkultus 176. 302. II 292
Marienlied II 33. 34. 35. 126
Markthalle II 222
Marsyas 307. II 282
Martyrion II 222
Marx, allgemeine Musiklehre II 150
Masaccio II 342
Maß, Kanon 189. Übermaß 190
Massenhaftigkeit II 235
Material 213. 214
Mathematik 4. 5. 161
Medicäer, Medici II 293. 294
Medusa II 275. 280. 296. 297
Meer; Geschöpfe, Gottheiten II 274. 275
μέγαρον II 215
μέγιστον (μάθηνα) 244
Mehransichtigkeit II 253
Mehrheit 130. Einheit 154. 155. Allheit 166. (relative Gemeinschaften) 165. Ersonderung, Vereinigung 156. Zeit II 197. 198. Empfindung, Denken 152. 155. Inhalt, das Mannig-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

faltige 155. die beiden Richtungen, Tendenz 158
Melodie, Melodik Vorbedingung II 158. neuer Stilcharakter II 160. prosodische Quantität II 156. Tonhöhenveränderung II 151. Sprache, Musik II 158. Harmonie II 154. Thema, Motiv II 154. 156. Gesang, Orchester II 173. Sangbarkeit II 157. Begleitung II 160. Inhalt, lyrische Musik II 173. Text II 161. 162. das musikalische Genie II 154. der Hörer II 158. 159. ihre Preisgabe, das Komische II 178. Beethoven 263. 264. II 192
Mendelssohn, Moses 94. 95. 100. 128
Mendelssohn, Felix II 161. 166
Mengs, Rafael 60
Mennoniten II 380
Mensch, Idee 5. Ideal (Kant) 110. Idealität, Anlage zur Moralität (Porträt) 297. Ethik (Grundlegung) 77. 78. (Menschheit) 225. 226. Selbstgefühl II 402. Selbst (Gefühl, Dante) 324. (Liebe) 211. (Objektivierung) 210. 211. Individuum (Mensch als göttliches Wesen) II 341. 343. 344. (Lyrik) 392. Liebe 186. (Würde) 225. Gütigkeit II 345. 346. Sinnlichkeit, Geschlechtstrieb (Humor) II 280. Natur 191. 209. 210. 215. 216. 217. II 272. 311. 312. (Gott) II 401. (Kunstwerk) 214. Landschaft 54. II 339. 399. 400. 401. 403. 407. 408. 411. (Naturvorgang) 215. 216. ästhet. Gefühl 199. Inhalt 211. Gegenstand, Urmodell der Kunst 187. 188. Objekt (Objektivierung) 211. 212. (Kunst) 199. das Schöne II 402. seine Erhöhung 187. Aufgabe eines neuen M. (Musik) II 136. Darstellung, Allheit der Züge 188. Erzeugung durch die Nacktheit 177. 179. des modernen Ideals (Moses von Michelangelo) II 302. der einzelne (bildende Kunst) 364. (Gefühlsannexe) 365. Gott II 77. 266. 267. (Idealisierung) II 268. 269. 271. (Plastik) II 243. 244. 270. (Sklave) 308. (Phidias) 172. (Mystik) II 33. Tier 280. 281. 284. 299. II 274. 275. (Lachen) 283. (Liebe) 289. Eros u. Satyr 286. Karikatur II 346. Malerei II 340. Luft, Licht II 392. 405. Rhythmus 159. Humor, Satyre 334. bildende Kunst, Poesie, Musik II 416. Poesie, Plastik II 266. Epos II 19. Künstler 342. Renaissance 54. — Begriff, Wesen, Natur des M., Einheit von Leib und Seele, Dualität, Allheit II 46. 238. 239. 267. 323. 324. 333. (Universum) 390. 391. (Mann u. Weib) II 272. (das Ewig-Weibliche) II 98. (obere, untere Grenze) 279. (das Häßliche) 282. 283. (Lyrik) 187. 188. 393. II 31. (Drama, Tragödie) II 92. 93. 182. (Musik) II 138. (Plastik) II 245. 291. (Bild, Sichtbarkeit) 353. 354. 355. 356. (Seelenkult) II 78. (Leben, Tod) II 287. (Apoll u. Dionysos) II 277. (Reformation) II 40
Menschengeist II 327
Menschengeschlecht 232
Menschengestalt 177. II 245
Menschenherz 224
Menschenleben II 67
Menschenliebe Sittlichkeit des Künstlers 224. sittliche Voraussetzung der Kunst 225. reines Gefühl 228. Kunstwerk 225. Menschheit 226. Huma-

nität II 42. Menschenwürde 233. zur Natur u. Kultur des Menschen 225. Götter u. Menschen b. Homer II 11. Kulturreligion 229. Baukunst II 238—240. Rembrandt: Hendrikje 294
Menschennatur II 75
Menschenwürde 233
Menschheit 5. 226. 267. II 95. 97. 429
Menuett II 189
Metaphysik 4. 13. 83. 195. II 324. 431
Methode, Methodik, idealistische 88. systematische 98. 99. wissenschaftliche 218. sittliche 222. 224. ästhetische 224. 253. neue 253, (u. alte) 257. isolierte 219. als Bedingung, als Inhalt 257. Problem der Anwendung 219. ihre Verbindung (Kunsttechnik) 220
Metrik, Metron, Metrum 27. 269. II 13. 144. 148. 149
Meunier II 304
Micha II 37
Michelangelo 27. 28. 219. 222. II 236. 343. 356. 365. Idee, Einheit der Schöpfung 180. II 351. Neugestaltung 44. die Vorbedingungen II 301. 302. 303. 305. 306. 307. 308. Erkenntnis-Bedingungen als unendliche Aufgabe 259. Allheit II 308. theoretische u. ästhet. Technik 269. beide Momente der Schönheit II 237. Erhabenheit 258. 259. Leib u. Seele II 305. Natur des Weibes II 296. Größe der Gestalt II 332. Barock II 364. (Übermaß, Vollendung) 189. 190. (hohe Kunst) 259. 262. (die Nachfolger) II 234. 235. Freiheit gegenüber Religion u. Dogma II 298. 299. 300. 301. 302. 357. intellektuelle, sittliche, religiöse Züge seiner künstlerischen Persönlichkeit 41. II 293. 294. 295. 301. 304. Vorwürfe gegen ihn II 304—308. seine Werke; Faktum für die systematische Ästhetik 260. Peterskirche II 212. David II 299. Moses 297. II 301. 302. 303. 304. 360. Pietà 260. II 300. 301. Christus II 299. 300. 331. Madonnen II 350. (in Brügge) II 301. (neue Sakristei) II 297. 298. Giovannino 308. mytholog. Bildwerke II 298. Medicäergräber 48. II 295—298. 301. Sklaven 308. II 303. 304. sixtinische Decke (Mittelbilder) II 361. 262. (Eckbilder) 307. II 362. (Propheten, Sibyllen) II 357. (einzelne Prophetengestalten) II 358—361. (Stichkappen u. Lunetten; die Juden im Exil) 260. II 358. 362. 363. (dekorat. Figuren) II 363. 364
Millet II 412. 413. Mensch u. Landschaft II 407. 408. 409. 411. Humor, Arbeit II 409. 410. 411
Milton II 20
Minnelied, Minnesang 176. II 32. 33. 35
Mitleid 207. 208. II 74. 75. 386. 387
Mitteilbarkeit 101. 102
Mitteilung 126. 175. 379. 380. II 24
Mittelalter 9. 25. 53. 54. 356. II 39. 155. 156. 229. 311. 312
μνήμη 390
Modell 180
Möglichkeit 83
Molière II 113
Monet II 412
Monismus 120. II 325. 431
Monotheismus, der jüdische; dessen ästhet. Konsequenz 186. II 36. 260. Polytheismus,

Anteil an der Kunst 186. 187. der pantheistische II 262. Gott u. Mensch II 269
Moralprinzip 35
Mosaikmalerei II 328
Motiv II 192
Mozart 33. II 115. 155. 169. 189. Durchdringung der Vorbedingungen II 82. schön, erhaben 258. 260. 261. Humor (Erhabenheit) 329. II 191. (Liebe) II 179. 180. (der dramatische H.) II 190. 191. (statt Komik) II 177. (die große Oper) 325. Oper u. absolute Musik II 193. opera seria u. buffa II 176. Instrumentalist II 186. 187. Melodiker II 186. Menuett u. ernster Satz 326. Rondo u. Finale der Sonaten II 187. Entführung aus dem Serail II 177. Figaros Hochzeit II 178. 187. Così fan tutte II 180. Don Juan 187. 260. 261. II 177. 178. 179. 181. 182. 183. 187. Zauberflöte 181. 183. 261. II 178. (Ursprung des deutschen Liedes) II 183. 184. Requiem II 164. 165. 180. 183. das Veilchen II 184. Shakespeare II 175. 176. 179. Joachims Interpretation 330
Müller, Johannes 133. 134
Musen, Einheit der Künste 6. 7
Musica sacra II 160
Musik 6. 14. 15. II 115. 423. 424. Vorbedingungen II 136. 137. 140. 141. Denken (Bewegung) 163. (Empfindung) II 138. 139. 140. Gefühl u. Subj. 202. II 135. 136. 138. Mathematik, Physik 220. II 139. Theorie 162. 202. (Vogelgesang) 162. Selbständigkeit 400. II 159. Inhalt, Gegenstand II 136. Kontrapunkt (Poesie, Metrik) 269. Rhythmus 202. 203. Metrum II 144. Antizipation II 143. Mensch II 136. (Liebe zu seiner Natur) II 137. Leib u. Seele 189. II 241. Wille 188. Handlung II 173. Inhalt, Gegenstand II 136. Nachahmung II 135. Beschreibung II 136. Poesie II 137. 143. 157. 159. bildende Kunst 187. Wirkung 203. Rührung 204. die absolute II 193. (das Erhabene u. der Humor) 328. 329. (Gesang) II 192. (Beethoven) II 187. nicht dramatischer Inhalt (Don Juan) 260. die komische II 177. die interlineare II 170. Barock II 236
Musikdrama II 169
Musikwissenschaft II 139. 151
Muskelbewegung 361. II 205. 206
Muskellehre 27
Mutter 302. II 81. 82
Mykene II 214. 215. 216. 217
Myron 108. II 278. 287
Mysterien II 159
Mystik 9. 255. 256. II 33. 324
Mythologie 12. 25
Mythos 35. Erkenntnis 367. 368. 369. 371. 372. Wunder, Rätsel 120. Religion (Sittlichkeit) 223. (Kunst, Natur) 342. der christliche, sein Doppelsinn II 328. ästhet. Bewußtsein 216. Kunst 379. der nationale u. die Plastik II 268

Nachahmung von Kunst u. Natur 53. Empfindung 132. 133. Bewegung 131. 133. Getast 132. Musik II 135. 136. Plastik II 245. Genie II 234. 235
Nachschaffen 185
Nackte, das II 389
Nacktheit, Urproblem der Darstellung des Menschen 176. Erzeugung der Menschengestalt

177. Werkzeug der Liebe zur Entdeckung des Menschen 177. 180. Kunst, Religion 179. anatomische u. sittliche Methodik 179. neue Schamhaftigkeit 180. Kriterien der Vollendung, Liebe 180. 181. das Häßliche II 388
Nägeli II 154
Nahbild II 252
Naiv 89
Naive, das 277
Naivität 35
Narr II 112. 113
Nationalgefühl 227
Nationalität II 414. 415
Nationalproblem (Dürer) II 366. 367
Nationaltypus II 367
Natur, Einzelobjekt, Inbegriff unendlicher Systeme 335. 336. Schwierigkeiten in diesem Worte 53. zweierlei Interesse (Kant) 107. Bewußtsein 55. 56. Geist 10. 11. (Gemüt) 341. Sittlichkeit 276. 277. (Landschaft, Porträt) 347. (der naive Mensch) 56. Menschlichkeit II 406. Ideal 108. Gott II 266. 267. (Neuplatonismus) 57. Mensch 184. 191. 209. 210. 216. 218. (der Natur) 217. (umgebende Natur) 214. 215. (Sinnlichkeit) 227. (Leib) 213. (Seele, Leib) 221. 390. 391. (Liebe) 182. (Würde) 236. (Humor) 278. (sein Verhängnis) II 50. 51. Erzeugung einer neuen N. 218. ästhetische 53. (ihr ursprünglicher Begriff) 279. (biologische) 106. reines Gefühl (Natur) 343. 344. (Schaffen des Künstlers) 341. ästhetisches Problem 335. (Gefühl) 199. (Verhalten) 341. Naturgefühl 54. 55. Kunst 8. 11. 26. 57. 276. 340. 342. (Erkenntnis als Vorbedingung) 106. 107. (Obj. der Ästhetik, des Kunstwerks) 52. 55. 216. 217. 218. 277. 335. 336. (der einheitliche Menschengeist) II 327. (Nacktheit) 180. (Beethoven IX. Symphonie, Scherzo) 328. schön u. erhaben 80. 81. 82. 348. Schönheit (Kunst) 341. (erhaben, Humor) 342. 343. (erhaben, Impressionismus) 339. (moralische Interessen) 215. (göttliche Erkenntnis) 57. (häßlich) 58. (Plotin) 57. (Haydn) II 165. 166. das Häßliche 124. (Erkenntnis) 282. Erhabenheit 255. 256. 341. (Subjektivität) 89. (Unendlichkeit) 336. (Problem u. Vorbedingung der Erkenntnis) 344. 345. Humor (Frieden, Segen, Abschluß der Arbeit) 277. 278. 279. 345. Liebe 215. 217. Poesie 386. Epos II 13. Musik (Vorbedingung) II 139. Malerei II 322. 399. (Plastik) II 310. 311. Luft, Licht II 405. Landschaft II 415. (Porträt) 215. 346. (Seele) II 312. psychologische Analyse (Burke) 60. Altertum, Mittelalter 53. Renaissance 54. II 366. Reformation II 40
Naturalismus 283. 297. 298. 299
Naturanschauung 53. II 404
Naturbedingungen 216. 217. II 130.
Naturbegriff 27. 58. 336
Naturerkenntnis, erstes Element des Kunstschaffens 258. Vorbedingung u. Methoden 218. Objekt der Natur u. der Kunst 335. Leib u. Seele 221. ästhetische Naturanschauung 53. Natur u. Kunstgeschichte 55. Michelangelo 259. 260
Naturgefühl, ästhet. Charakter 346. Verhalten des Be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wußtseins zur Natur 53. 54. Vorahnung der systematischen Ästhetik 55. bei den Alten (Psalmen) 56. Altertum, Mittelalter, Renaissance (Aeneas Sylvius) 53. 54
Naturgegenstand 80
Naturobjekt 79. 337. II 245. 246
Naturwissenschaft 4. 5. 69
Naturzweck 340
Nervenbewegung II 205
Nervensystem 134. 135
Neubildung 332
Neugestaltung 42. 44
Neuplatonismus 57. 248
Neuschöpfung 182
Newton 52. 161. II 315. 406
Nibelungenlied II 18
Nicolaus V. Papst II 235
Nicolaus v. Cues II 315
Niobe II 300
Niobide II 285
Nominalismus 356
Norm 108. 221
Normalidee 107. 108
Noten II 158
Novalis II 47

Oberbegriff 239. 240. für Erkenntnis, für den Willen, Kant, Platon 239. 240. Logik d. r. E. (Ursprung) 240. Ethik d. r. W. (Allheit) 240. 241. Selbstgefühl, Selbst, Kunstwerk 241. das Schöne als Idee 243. Unterbegriff-Grundlegung 240. Unterbegriffe, Einteilungsgrund 252
Objekt Erzeugung, Erkenntnis-Bewußtsein 194. 195. Einheit 195. Objektivierung 211. 212. Subj. 203. (zweite Art Obj. Kunstwerk) 211. (schaffendes nacherlebendes Selbst) 232. (Poesie) 390. (Epos) 392. (Drama) 394. 395. Selbst (Leitgedanke für die Einteilungen) 390. Ich (Wille) 196. Natur des Menschen 235. Würde der Menschheit 235 Wirklichkeit des Guten 232. Psychologie 195. Impressionismus 338
Objektivierung 203. 211. 212. 218. 233. 238
Objektivität 85. 86. 88. 200
Odyssee II 19
Offenbarung II 15
Olymp 167
Oper, lyrisch II 172. (episch; Menschen, Götter) II 173. Drama II 167. 168. 169. 171. absolute Musik II 193. Humor II 191. Liebe (Reform Glucks) II 171. Mozarts besonderer Typus neben Gluck II 180. 181
Opera buffa II 176.177.178. (seria) II 176.
Optik 358. II 249. (Hildebrand) 64
Oratorium II 159. 172
Orchester II 173
Organempfindung 119. II 205
Orpheus 203. II 276. 386

Palastbau II 238
Palästrina II 159
Palladio II 237
πάντα θεῖα καὶ ἀθρώπινα πάντα II 14. 215. 243
Pantheismus 11. 25. 57. II 265. 401. 402
Pantheon II 220
Paestum II 218
Papsttum 318
Parmenides 194. 243. 244. II 352
Partikularismus 227
Pathos 93
Paulus, Apostel II 240
Pausanias II 214

Perikles 226
Periode (Rhythmus) II 149
Persephone II 283
Perseus u. Adromeda (Relief) II 53
Person, schmückende, geschmückte 378
Persönlichkeit 92
Perspektive 27. 59. II 315
Perugino 41. II 350. 356
Pessimismus 230
Pfeiler II 224
Pfeilerarkaden II 220
Pflanzenornament II 218
φαινόμενον 20
Phantasie 19. 20. 161. 162. Grundkraft des Bewußtseins 21. Wiederholung, Erzeugung 159. 160. romantisches Epos II 21
φαῦλος II 76
Phidias 27. 171. 176. 285. II 233. 264. 273. 278. 281. 286. Neugestaltung 44. das Erhabene II 279. Übermaß 190. (Tauschwestern) 189. Vollendung 172. Parthenon-Giebel II 282—284. (Götterzyklus) II 271. (Moiren) II 283. Werke in Olympia u. Phigalia II 283. 284. Zeus II 269. 270. 271. 302. Apollon II 277. 278. 281
Philosophie, System, systematische 3. 8. 16. 17. 18. 19. 69. II 259. Summe der Wissenschaften 31. Vereinigung, Einheitsbildung 154. Kunst 13. 15. Poesie 9. 29. 125. Musik 15. die griechische 92. (Synthesis) 153. (Kunst) 19. 20. Platonismus 88. 245. Romantik 24. die engl. franz. 94. nationaler Gottesdienst II 263. Geschichte der als Ph. der G. 47
Phryne 172. 173
Physik 130. 161. II 139. 140
Piero della Francesca 259. II 315
Pinturicchio II 356
Pisano, Niccolò II 293
Plastik Ursprung II 195. Erkenntnis, Logik II 244. 248. 249. (ästhet. Problem) II 246. 247. Natur II 310. 311. (Gott, Mensch) II 266. (Kosmos) II 265. Nachahmung (Natur des lebendigen Menschen) II 245. Gestalt, Leib u. Seele 191. Menschengestalt II 243. Mensch (Einheit seiner Natur) II 266. 267. (Liebe zur Einheit des M.) II 242. Liebe (Perseus u. Andromeda) II 53. Lächeln II 344. Leben u. Tod II 286. 287. Porträt 297. Baukunst, Architektur II 242. 243. 256. 267. 268. 283. Farbe II 310. Poesie 7. II 264. 266. Urelement der bildenden Kunst, Getast 132. Stoffgebiet II 266. Polytheismus II 260. 261. der einzelne Gott II 272. Meergottheiten II 275. griechische (ihre Vorbilder) II 268. (Philosophie) II 263. (Religion) II 265. (Polytheismus) II 269. 270. (Wesen der Kunst) 7. 8. (Mittel zur Erhöhung des Menschen) 187. (Lächeln) 306. (Polyklet, Phidias) 189. (Parthenon, die neue Form) II 282. römische II 339. christliche, ihre Möglichkeit II 290. 291. franz. Gotik II 291. Renaissance 27. 28. (Davidproblem) 308
Platon 5. 13. 20. 21. 24. 32. 223. 331. II 116. 232. 249. 276. 277. 286. 351. 385. 393. 421. Idee, Hypothesis 73. 74. 76. 243. II 262. Begründung der Idee, Logik d. r. E. 242. Idee als Oberbegriff 241. (das Gute) 240. Idee, Ideen 239. das Gute als das Absolute 243. 244. das Schöne u. das Gute 57. 243. ästhetischer Pessimismus II 263.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Naturobjekt u. Kunstwerk II 246. Untersuchung, Grundlegung 76. Empfindung, Denken 152. Gleichheit 352. reine Lüste 95. ungeschriebene Gesetze 72. Eros, platonische Liebe (Phaedrus, Symposion) 174. Wahrheit, Dichtung II 15. Poesie (Homer) 382. II 15. 263. Drama II 76. Musik 203. Sokrates 311. Plotin 248. Dante, ital. Renaissance 317. Dialoge: Gorgias (Perikles) II 101. Phaedrus 174. Phaedon 76. Symposion (Diotima) 174. (Dualität) II 46. (Sokrates) 311. II 385. (Tragödie, Komödie) II 100. 110. Staat (Höhlengleichnis) 387. 388. (Homer) II 263. platonisch-kritische Philosophie 88

Platonismus 223. 245. II 262

Plotin 57. 248. II 393

Plutos II 286

Poesie 6. 7. 29. Philosophie 9. 125. Denken 358. 369. Erkenntnis 368. 372. Gattungscharakter 390. Urform (Ruhmestaten der Männer) 390. Natur (schöne Natur) 386. (Selbst) 386. (Gott u. Mensch) II 266. Willen 188. Sittlichkeit (Mythos, Lied a. d. Freude) 376. Umschaffung der sittlichen Methode 333. Individuum s. Formen II 58. Subjektivität II 23. Ich, Du II 23. Liebe 176. (Ehe) 399. 400. verirrte Moral II 39. Verbindung der Vorbedingungen 375. Grundmacht der Kultur II 12. Voraussetzung, Urelement aller Künste 367. 372. 376. 379. Leib (Sinnlichkeit) Seele 189. 384. 385. II 241. Inhalt 373. Anzahl ihrer Motive 224. Bedenken gegen ihr Recht 382. Ursprung der Religion 42. Mythos 367. 368. 369. 371. 372. Beginn im Epos II 7. 12. bildende Kunst 67. 187. 358. 401 (Nacktheit) 176. Mitteilung Beschreibung 379. II 22. Anschauung, Anschaulichmachung 380. Verinnerlichung 381. 382. (Vergleichung) 379. Begriffswort, Wortgefühl 367. 374. 375. zweite innere Sprachform 382. 383. 384. 401. II 423. allgemeine Sprache, Gefühlssprache der Künste II 194. 242. Sichtbarkeit (Bild des Menschen) 355. das Naive 277. (das Gegenständliche, Goethe) 380. 381. Metrum II 144. (Musik) 269. Musik 400. 401. II 144. 423. (Selbst, Natur des Menschen) II 137. (Innenwelt) II 135. Kunst, Volkspoesie; Antwort auf theoret. Probleme 162

Politik II 406

Polyklet 27. II 274. 278. Kanon 107. 108. 109. 189. II 287. Doryphoros 108

Polyphonie 162. II 156

Polytheismus 186. 187. 229. II 271. 272. 274

Porträt II 403. Problem II 339—344. 346. 347. Seele 296. Humor 297. Güte (Lionardo) II 345. das Böse II 351. Lächeln, Freundlichkeit, Individualität II 344—347. Mensch, Gott II 342. Normaltypus, Idee II 340. Karikatur, Idealität 296. 297. Malerei ,Plastik 296. 297. das plastische P. II 339. das nationale Problem, die Vorbedingungen II 367. Heiligenbild, Renaissance 54. Landschaft (neues Problem) 346. Decke der sixtinischen Kapelle (Michelangelo) II 356—364. Leo X. (Raffael) II 354. 355

Porträtbüste II 288

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Porträtkunst, das Häßliche II 376. 377
Porträtmalerei, Humor II 352
Porträtstatue II 287. 288
Poseidon II 274
Poseidontempel II 218
Praxiteles 27. Neugestaltung 44. Humor II 279. 281. Liebe, Güte 172. 174. Lächeln 305. antinomische Natur des Menschen 173. Satyr II 278. (Eros) 173. 174. 285. 305. Aphrodite II 279. 280. 281. (Phryne) 172. (Apollon) II 278. Apollon II 277. 278. knidische Venus 172. Hermes II 286. Dionysos (Idealisierung) II 277. 278. Böcklin 288
Problemwort 375
Produktion 59. 60. 106
Produktivität 106
Profanbau II 215. 216. 238
Programmusik 15
Prometheus 44. 188. 216. II 243. 270. 285
Propheten, Gottes Liebe u. Liebe zu Gott II 35. 36. 38. göttliches u. menschliches Sein (das Bildnis) II 262. Plastik, der einzige Gott II 260. 261. s. u. Michelangelo II 357—361
Prophetismus II 263
Proportion 95
Proportionalität 130. 157. 158
Protagonist II 62
Protestantismus 314
Prozeß, Abschluß 272
Psalmen 56. 187. 370. 371. II 36. 37. 38. 39. 40. 269
Psychologie, als Enzyklopädie II 431. Einheit (des Gesamt-Bewußtseins) 88. (des Bewußtseins) II 425. 426. 427. 430. (des Kulturbewußtseins) II 428. 429. 430. 431. systemat. Disziplinen 94. 99. 100. Logik II 151. kritische u. systematische Methodik 88. 127. rationale 83. systematische, neues Prinzip 84. Einheit, Seele 194. 195. Menschheit II 429. Empfindung 146. Unterscheidung II 141. Entwicklung II 431. Gefühl (Ästhetik) 129. griechische, moderne physiolog. (Tastempfindung 147. medizinische II 428
Punkt, als Farbenfleck II 317
Pyramide II 213. 214. 239
Pythagoras 161. 368. 371. II 139. 140. 316

Qualifikation 139. 140. 141. 142
Qualitäten, primäre, sekundäre II 313
Quantität II 148

Raffael 172. 294. II 111. 235. 341. 347—350. 357. 369. 372. 376. 377. 384. 387. 393. Idee, Einheit der Schöpfung 180. II 351. Neugestaltung 44. schön statt erhaben 258. absolute Schönheit II 336. Humor, Menschenliebe (Porträts) 302. das Häßliche 302. 303. (Porträt) II 353. (Liebe) II 355. dogmatische Gebundenheit II 357. griechischer Mythos, christliche Mysterien II 348. 349. Historienmalerei II 348. Christusbilder 303. II 331. (Augen des Jesuskindes) 303. Christkind auf den Madonnenbildern II 350. Madonnen 301. (als Porträts) II 350. — Disputa, Schule v. Athen II 348. 349. 357. (Humor der Gegenüberstellung) 301. Messe v. Bolsena 301. II 349. Befreiung Petri II 349. der hlge. Michael II 356. Porträts: Incognita 302. (das Nichtschöne)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

II 353. Fornarina 302. II 356. Julius II. 303. 304. Leo X. (bes. Hand u. Mund) 303. 304. (Musterbild der Porträtkunst) II 354. 355. 356. Teppichkartons II 349
Rätsel 120. 121
Raum 157. II 316. gegeben od. zu erzeugen II 198. 199. 227. reines Denken II 227. (nicht Empfindung) II 197. Allheit II 198. 208. (Logik d. r. E.) II 197. (Begrenzung) II 198. 199. 220. 230. 231. (Ferne) II 203. 204. (Unendlichkeit) II 200. 236. (A. der Menschen) II 239. der unendliche II 201. 218. (endlich u. begrenzt) II 199. (geschlossen u. frei). II 219. Geometrie, Physik II 208. Bewegung II 206. 209. 219. (Substanz) II 207. (Kunstschaffen) 160. Dimensionen 130. Tiefe 159. Ferne II 203. 206. Erfüllung II 209. 210. Symmetrie, Proportionalität 157 158. Form II 253—259. Funktionswert II 255. Faktor u. Zweck II 405. Raumkunst II 196. Licht II 226—231. Farbe II 313. Apsis II 222. Antike II 232. Gotik II 226. Barock II 235. 236
Raumerlebnis II 216
Raumfrage (Hildebrand) 64
Raumfunktion II 256
Raumgebild II 199. 200. 201
Raumgefühl II 215. 217. 219. 223. 238
Raumgestaltung II 320. 405
Raumkunst II 195. 196
Raumkörper II 201. 202
Raumwert II 255
Realismus 354. II 247
Recht 4. das römische II 288
Rechtshandlung II 64
Rechtswissenschaft 69
Redaktor II 4
Redekunst 350. 351
Reflexbewegung 365
Reflexion (Kant) 102
Reformation II 39. 160. 365. 366
Regsamkeit 202. 208. 210
Reihe, die unendliche II 200
Reihenform 157
Reinheit 5. Verhalten des Bewußtseins 87. methodische Forderung 119. 122. 123. II 193. Allheit, Mehrheit 166. Wille, Tendenz 163. Gefühl 143. die neue II 423. (Selbst) 201. (Inhalt, Gefühl) 182. 184. Hingabe an das Obj. 265. Liebe 184. Erzeugung, Erhöhung 191 Voraussetzung für die Beleuchtung der Künste II 423. Melodie (theoret. Mittel) II 157. Vorbedingungen II 138. 305. 306. 307
Reiz 133. 135. II 314. 384. 385
Rekognition 365
Relativität 143. 144. 145
Religion, Mischprodukt 168. Reinheit II 423. Sittlichkeit 167. 198. 223. reiner Wille 167. Idee Gottes, des Guten 57. Gott, Mensch: Kosmos II 265. Theodizee II 9. Ich (endlich-unendlich) 197. 198. absolute 228. der Vernunft 310. Religionen — Kirchen 310. Liebe (der alte Bund) II 35. 36. (die christliche R.) 176. Mythos 35. Ästhetik 35. 266. II 421. 422 (Ethik) 34. (Sittlichkeit, Kunst) 41. 44. 56. (Gott; Idee des Schönen) 248. ästhetische (Grundkraft) 198. (Gefühle) 183. Kunst 11. 12. 309. II 259. 333. (beiderseitiges Verhalten) 184. (Selbständigkeit) 331. 332. 333. (ästhet. Bewußtsein) 167. (Ausgang von der Natur, Mythos) 342. (Idealisierung) II 268. (Lie-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

be) 179. (bildende K. Neugestaltung) 45. Poesie 42. Drama 44. Homer II 12. dialektische Bewegung 10. Romantik 11. 12 16. 34
Religiosität 264
Rembrandt 290. 292. II 324. 393. 399. sein Leben, u. die Vorbedingungen II 292. Humor 294. Leib u. Seele 295. II 383. absolute Schönheit II 384. das Häßliche 293. 294. II 387. das Nackte II 389. Lichtproblem II 377—380. (Landschaft) II 391. religiöser Standpunkt II 380—382. Profanierung des Heiligen II 388. jüdische Typen 295. II 381. Volks- Bettlertypen II 382. 390. Susanna 293. Hendrikje Stoffels II 389. 390. (Mona Lisa) 294. Nachtwache II 391. 392. Radierungen: Hundertguldenblatt II 388. Faust II 391
Renaissance 27. II 39. 231—238. Religion II 365. Antike II 232. Mittelalter II 232. 291. 292. Barock II 233. 234. 235. Platon 74. 223. selbständiges ästhet. Bewußtsein 54. 55. Naturgefühl 54. Mensch, Individuum 54. nationale Kunst 226
Repräsentation 159
Reproduktion 59. 60. 106
Restauration 13. 34. 35
Reuter, Fritz II 112
Rezeptivität 106. 114
Rezitativ II 173
Rhythmus 130. log. u. psycholog. Begründung II 147. Denken II 148. Sonderung, Vereinigung 158. Quantität II 148. Zeit 157. II 145. (Takt, Tempo) II 144. 145. Antizipation II 145. („eratmend") II 146. 147. Bewegungsform II 150. (allgemein u. musikalisch) II 148. Bewegungsgefühl 158. Ökonomie der Arbeit u. des Bewußtseins II 144. Tiefe (Rumpf) 159. Musik 202. 203. II 144. (Arbeit des Bewußtseins) II 145. (Harmonie) II 148. Poesie 161. 162. reines Gefühl u. Selbst II 144. Einheit des Menschen 159. die Tiere 203
Rhythmik; poetische, musikalische II 156
Riegl II 217. 218
Riemann II 147. 148. 151
Ritterroman, Ritterepos II 112
Rittertum 176. II 34. 35. 112. 119. 120
Rohde, Erwin II 123
Roman 397. II 118. sittliche Vorbedingungen 400. Selbst, reines Gefühl 399. Konflikt des Kulturmenschen II 124. 129. Katharsis II 133. Anziehung, Abstoßung II 133. bürgerliche Lösung II 132. Liebesgeschichte II 122. 124. (Ewigkeit der Liebe) II 128. Liebe 398. II 123. (Ehe) II 124. (Reinheit der L. u. der Vorbedingungen) II 134. Epos 398. (Lyrik) II 121. Tragödie II 132. (Lebensende) II 128. Abstreifung des Metrums II 119. 122. Musik 401. der griechische (Liebe) II 123
Romantik 4. 9. 10. 11. 16. Einheit des Bewußtseins 83. Selbstgefühl II 32. Intuition 25. produktive Einbildungskraft 23. Kunst: das Ursprüngliche 126. ästhet. Erziehung 234. Eklektizismus 11. Skeptizismus 18. Befangenheit 40. philosophischer u. religiöser Dogmatismus 34. gefährdete reine Menschenvernunft 30. 31. Leidenschaft statt Sehnsucht II 29. 30. übersinnliche Sinnlichkeit II 30. Naturalismus; Wollust

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der sinnlichen Kraft II 47. Volksgeist, Volkspoesie II 3. Volkslied II 29. die fromme u. die ritterliche II 50
Römer, Baukunst II 219—221. Bildkunst II 288—289
Rossini II 177. 181
Rousseau II 123. 408. 415
Rubens 292. 293. II 382. 388. 389. 399
Rückert II 20
Ruhe II 207. 232
Rührung, nicht Aufregung 204. Ruhe des Bewußtseins 208. Lust, Unlust 207. ästhet. od. sittliches Symptom 205. 206. Reinheit des ästhet. Gefühls 207. Regsamkeit 208. Liebe zum Menschen, ästhet. Liebe 207. 210. Mitleid 207. 208
Rumpf 159
Rundbogenbau II 219
Rundgrab II 214
Rundtempel II 219. 221

Sakralbau II 215. 216. 238. 239
Salomo 312
Sangbarkeit II 157
Sarkophag II 285
Satyr II 278. 279. Liebe 173. Lächeln, Freundlichkeit 286. 287. II 280. 344. das Häßliche 284. Bild des Menschen 286. Eros 285. 286. 289. (Praxiteles) 173. 174. (Sokrates) 311. Dionysos II 59. der kapitolinische (Lächeln) 286. 287. Böcklin 288
Satyre 334. II 107. 108
Satyrspiel II 99
Satyrtypus 48. II 59.
Satz, das erste in der Sprache 359. Einheit von Worten 360. latent in der Bewegung 361. doppelte Richtung des Denkens 360. Erhaltung des Denkens 361. Verbindung mit den Denkgefühlen 363. sein Gefüge; Gefühlsannexe u. Suffixe 364. Begriffswort II 157. der musikalische (u. der poetische) II 170. (harmonisches Motiv) II 157. (Selbständigkeit der Musik) II 157. der gesungene, die Begleitung II 157
Säule II 195. 216—218. 220. 224
Säulenarkade II 220
Säulengalerie II 213
Säulenportikus II 217
Savonarola 259. 319. II 292. 301. 302
Schaffen, der Abschluß 270. 271
Schaffende, der, das Ich 209
Schahv. Persien, Aufregung statt Rührung 206
Schatten 387
Schauen 24. 367
Schauspieler, Neuschöpfung II 62. Individuum der Schaustellung, Chor II 61. der hypokritische u. der Protagonist II 62. Zuschauer II 62. 64. 65. 74
Schauspielkunst 350. 351
Scheidung (Liebe u. Ehe) 399
Schein 20
Schelling 9. 10. 12. 13. 23. 25. 125
Schema, Symbol (Kant) 104
Scherzo II 189
Schicksal II 9. 50. 51. 78
Schiff II 223. 231
Schiller 11. 29. 86. 115. 390. II 18. 20. 113. 159. Dichter und Natur 278. nicht Gedankenpoesie 375. 376. naive u. sentimentalische Dichtung 251. Bühne als moralische Anstalt II 76. Idyll II 115. Lyrik II 23. Lied an die Freude 371. 376. 384. 385. 386. II 31. 32. Dramatiker, weltgeschichtlicher Geist II 94.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

95. Don Carlos II 124. Wallenstein II 94. 95. Jungfrau von Orleans II 285. Kant 107 (Freiheit, Gleichheit) 223. 232. Schubert II 184
Schleiermacher 35
Schmarsow 63. II 219. 311
Schmuck 63. 377. 378. 379. 385
Epos II 17. Homer II 10
Scholastik 319
Schöne, das, als Aufgabe 248. 258 (Grundlegung) 247. Vorbedingungen 254. absolute Substanz (Kunst des Genies) 247. Forderung der Selbständigkeit 104. Ideal des Guten (Platon) 243. das Sittliche 255 (Symbol) 103. 104. Gott II 401. 402 (Plotin) 248. Mensch II 402. unendlicher Fortschritt (Grundlegung) 249. Selbst, Kunstwerk 250. 254 II 419. Erscheinung, Ding an sich 103. Zweckmäßigkeit 103. Eigenart des ästhet. Problems 77. Einheit der ästhet. Aufgabe II 417. Erzeugnis des r. Gefühls 343. II 418. Oberbegriff, Unterbegriff 246. 249. 250. 251.252, 253. II418.419.420 (Einteilungsgrund) 252 (Kriterium des Ausschlags) 268. die beiden Momente: Erhabenheit, Humor 279. 348 (Aristophanes) II 107 (Shakespeare) II 111 (Mozart) II 176. (Beethoven) 327. 328. 329. 330. das Erhabene 81. 103. 104. 111. 112. 250. 251. 266. das Häßliche 58. 288. 289. das Angenehme (der Reiz) II 314. Mängel der menschlichen Natur 285. Einheit der Kunst 349. Impression, Expression 263. Neuplatonismus 57. 58
Schönheit 39. Vorbedingungen II 383. Relationsbegriff II 10 . Idee 242. (Oberbegriff) 241. (Natur, Plotin) 57. Wissenschaft u. Ethik (Plotin) 57. Selbst, Kunstwerk 241. Bewegung; klassische Sch. II 205. erhabene (Leib, Seele) 298. (klassische) 290. das Häßliche II 384. (Abweichung vom Formideal) II 383. absolute (ideale Aufgabe) 290. (Abwendung davon; Hals u. Rembrandt) 290. Menschenliebe (Rembrandt) 294.
Schopenhauer 12. 13. 14. 15
Schöpfung 37. 115. 162. 180 191
Schreckliche, das 281
Schreiben 126
Schubert, Rhythmus („eratmend", an Schwager Kronos) II 146. das deutsche Lied; die Sehnsucht, Goethe, Schiller II 184. 185. C-dur Symphonie, Trio II 190
Schule, Individuum 33. einzelnes Kunstwerk 48. Genie u. Technik 253. v. Athen u. London 301
Schurke II 76. 103
Schwester, Antigone-Problem II 86
Scientia universalis 6
Sebastiano del Piombo 302
Seele, Resultante od. zentrale Kraft 298. mythologische Vorstellung des Bewußtseins 148. Geist 79. Ethik II 402. sittliche u. dramatische II 80. Einzelmensch u. Geschichte 391. neuer Ursprung des Individuums II 80. das Angeborne 72. 73. Leib 180. 192. 297. 298. 384. 385. (Gestalt) 210. (das Häßliche) 283. (Lyrik) 293. (Drama) II 79. Gestalt (Subj. Obj.) 192. Begriff des Menschen; das Bild 353. Porträt 296. 297. das Tierische im Menschen 299. ihre Häßlichkeit 305. 306. Seele

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des Künstlers 193. Humor (Rembrandt) 295. Poesie II 242
Seeleninhalt II 258
Seelenkräfte 95. 98
Seelenkult II 78. 214
Seelenvermögen 95. 98
Sehakt II 255
Sehen, Schauen 24. das künstlerische 65. (das normale) II 250. das räumliche II 249. das plastische II 250. das mikroskopische II 250
Sehnsucht, allgemeine Natur u. die des Menschen 187. Expansion, Depression II 26. das Ich II 27. Verinnerlichung, Selbst II 27. Leidenschaft, Liebe, II 26. Umarmung II 27. das Weh (Goethes Lyrik) II 30. 31. Psalmen II 36. 37. (Hoffnung) II 36. Schubert II 185 ἵμερος II 279
Sein, Erkenntnis, Denken 244. 245 (Parmenides) 244. das ruhige und die Bewegung. (die Antike) II 234. das absolute 243. (Aristoteles) 244
Selbst als Einheit 386. s. Erzeugung 199. 200. Grundlegung II 418. 419. Oberbegriff u. Arten des Bewußtseins 252. reiner Wille, Autonomie, Allheit 197. 198. Unendlichkeit 231. sittliches Subj. 211. 212. Selbstbewußtsein 231. Wirklichkeit des Guten (der Genießende) 232. Würde 235. die neue Reinheit 201. Selbstgefühl II 417. das neue erhöhte und die Hingabe II 404. Individuum 198. 238. Korrelation der Subjekte 397. Genie 238. Erhabenes, Humor II 421. Objektivierung (Kunstwerk) 210. 212. 246. (Obj.) 238. (Subj.) 237. Inhalt 210. 212. 246. 273. Objekt (Leitgedanke der Einteilungen) 390. Gegenstand 385. (ästhet. Erzeugung, Kunst) 379. 381. (zweite Sprache) 383. Kunstwerk 211. 212. 246. 247. reines Gefühl 252. 324. Leib, Seele 210. Liebe 209. (Mensch) 211. Rührung 210. Mitteilung, Verinnerlichung 380. Innerlichkeit 373. Technik 222. Schaffen-Neuschaffen 232. 233. Abschluß — Vollendung 273. Epos 392. Dithyrambus II 60. Drama 396 II 60. 70. 74. Musik II 136.
Selbstbewußtsein 166. 167. 197. 199. 238. II 421
Selbstgefühl 209. II 425. s. Ursprung II 57. Verbindung der Allheiten II 239. 240. labiles Gleichgewicht II 420. Inhalt des reinen Gefühls 373. Erzeugung des Selbst 199. Oberbegriff 241. Selbstzweck II 321. Handlung 396. der Mensch II 402. Individuum II 73. Menschheit, Liebe, Würde 236. Mit — Nacherleben 397. Farbenwert II 323
Selbstmord II 28. 30
Selbstvervollkommnung 37
Selbstzweck 36
Selinunt, (Metopen) 289
Semper, Gottfried 62. 161. 288. II 195. 205. 217. 225. 229. 232. 309
Sensualismus 147. 195. II 313
Sentimental, Art im Verhalten des Bewußtseins 89
Shakespeare 70. II 168. 175. 176. 179. 180. 191. sittliche Weltordnung II 91. 92. Humor 325. (Erhabenes, Gleichgewicht, Durchdringung der Momente) II 111. 116. Recht der Poesie 387. tragisches Individuum, geschichtlicher Zusammenhang II

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

93. Vater — Mutter (Hamlet, Richard III) II 81. Wollust des Weibes II 89. 90. 91. (Äschylos) II 89. 90. römische Geschichte II 94. Schurke, Lump II 76. Totengräber, Narr II 112. Königsdramen II 93. 94. Komödien II 108—117. Hamlet II 86—93. 111. (Drama u. Religion) 44. (christlichesDrama) II 91. Handlung, Weltgericht II 92. (Geist des Vaters) 319. (Mutter) II 97. (Vater, Mutter) II 81. (Ophelia) II 91. (Polonius) II 177. (Totengräber) II 92. Richard III. II 76. (Zuschauer) II 77. (Vater, Mutter) II 81. (Anna) II 355. (Anna u. Margarete) II 77. Romeo u. Julia (Liebe) II 169. Macbeth (Hexen) 319. Heinrich II. II 114. Koriolan (Sohn, Mutter, Gatte) II 94. Antonius u. Kleopatra (Julius Caesar) II 94. Timon, Titus Andronikus, Troilus u. Kressida II 113. Ende gut alles gut II 109. 110. Maß für Maß (Dekameron-Motive) II 110. Lustige Weiber II 111. Sturm (das Häßliche: Caliban. Prospero) II 114. 115. Cymbeline II 91. 110. Bezähmte Widerspenstige (die Liebe) II 29. 30. 108. 109. Kaufmann von Venedig II 113. 114. Shylock II 114. Falstaff II 112. (Typus) II 111. (sein Tod) II 20. Sommernachtstraum, Wintermärchen (Idylle) II 114. s. Technik in Goethes Wahlverwandtschaften II 130. Dante 324. der kommende Musiker II 193

Sichtbarkeit II 251. 424. Denken 357. 358. (Denkgefühle) 365. (relat. Gefühlsstufen) 364. Ordnung 358. Sammlung, Vereinigung 357. reines Gefühl 354. 355. Fühlbarkeit 355. Abstraktion des Menschen 356. das Einzelne 357. Poesie 355

Siegfried 370

Signorelli 259

Simson 370

Singen 127

Singvogel 203

Sinnesempfindung 134. 148

Sinnlichkeit 154. 155. 227. II 355. 373. 385

Sittengesetz 90

Sittliche, das; Naturerkenntnis 255. Ästhetik 103. 104. 105. Ideal 109. Symbol 110. gedanklicher Inhalt der Kunst 43. das Schöne 255. (Unterbegriff) 268. das Erhabene 254. 255. 256. 257. (Schöne) 250. 251. Veredelung (Mängel, Häßlichkeit) 285. Darstellung des Tiers 108

Sittlichkeit, Erkenntnis (beider Verhältnis; Vollzug nicht Resultat) 257. (das Erhabene) 256. 257. philosophische Ethik, angewandte Sittenlehre 223. Tugendwege II 127. Humanität 226. Ästhetik II 422. Vorbedingung für die neue Reinheit 229. als ästhet. Inhalt 276. 277. Natur 276. (Ausgleich des Widerstreits) 277. (Kunst) 81. (Landschaft, Porträt) 347. (Kunstgeschichte) 56. Kunst 37. 38. 40. 41. 42. 43. (Selbständigkeit der K.) 331. 332. 333. (Verhältnis) 234. (Neugestaltung) 42. (Wirklichkeit) 222. (Abschluß, Frieden) 276. (Darstellung des Edlen) 299. Überbegriff 240. Abschluß 275. 276. das Häßliche 282. 283. Religion 44. 166. 167. II 422. (Staat) 317. 318. 319. (Staatskirche) 41

Skepsis 230. 248

Skeptizismus 18. 19

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sklave II 303. 304
Skopas II 278
Sodoma 305
Sohn, im Drama, Blutschuld II 81
Sokrates 42. 77. II 101. 102. 352. Begriff, Idee 242. Lehre vom Guten II 106. Religion 310. das Häßliche II 385. (Schönheit) II 386. Ironie (Kunst der Selbstdarstellung) 311. Aristophanes II 105. 106
Solger II 20
Solon 223
Sonderung 153. 154. 157. 158. 359. 360. II 142
Sophistik 72. 93
Sophokles 29. II 288. Ödipus II 80. Antigone, Elektra II 86
Sozialismus II 415
Spannung 129
Spiel 101. 102. 286. 388
Sprachakzent II 155. 156
Sprache 358. Denken 359. 360. 364. 366. Vereinigung, Sonderung 359. Bewegung, Ausdrucksbewegung 361. 364. Mitteilung II 22. Denkgefühl 363. 364. 366. Satz 360. die erste und die zweite 382. 383. Gesang II 155. bildende Kunst II 155
Sprachform; innere, zweite innere 383. II 144. (das Innere u. das Obj.) 384. (Geschichte) 391. Vergleichung 385. 386.
Sprachgebärde 359
Sprechen 126
Staat 4. II 238. 359
Staatskirche 41
Stärke 150
Steigerung, (Beethoven) II 188
Steinbau II 213
Steinthal, H. 369
Sterne, Lawrence 275. 325
Stevenson II 393
Stil, Individuum 49. 50. dorisch, jonisch, korinthisch II 218. romanisch II 224. gotisch (ethische Vorbedingungen) II 225. 226. (Raum, Licht) II 228
Stoff II 422
Strebebogen II 230. 231
Stufenturm II 213
Stütze II 217
Subjekt, logische Bestimmbarkeit 194. 195. das absolute 195. Erzeugnis 193. 195. das des reinen Willens, Staat, Menschheit 197. seine Mängel, Nationalismus 228. reines Gefühl (Musik) 202. das schaffende, erlebende 396. Drama 396. (Einheit des S.) II 65. Objekt (zweite Art von O. Kunstwerk) 211. (schaffendes u. genießendes S.) 232. (Resorption) 203. (Poesie 390. (Epos) 391. 392. (Drama) 394. 395
Subjektivierung 254
Subjektivität 60. 61. 86. 88. 90
Substanz 242. II 206. 207
Subsumtion 101
Suffix s. Annex
Symbol 103. 104. 105. 109
Symbolismus 105. 109. 256
Symmetrie 130. 157. 158. 159
Symptom 204
Systematik Kultur; Natur u. Kunst 55

Takt II 144. 149
Taktteilchen 262. 263. 327
Tantalus II 85
Tanz 326 II 186
Tanzkunst 6. 350. 351
Tastempfindung 133. 147
Tastsinn 132
Taufe, Täufling II 222
τέκτων II 195
τέχνη 7

Technik 7. 59. 60. Methode (Reinheit) 220. (Idealisierung) 220. 221. (Ethik) 222. Methoden (Verwandlung) 219 (Verbindung) 220. theoret. Vorbedingung 270. theoret. ästhet. 269. Originalität 222. Selbständigkeit 221. Genie 270. (Schule) 253. allgemein u. differenziert 220. ihre Geschichte u. die der Malerei 339
Teleologie 8. 340
Tempel II 214. 215. 216. 218. 227. 240
Temperatur 135. 136
Temperaturempfindung 134. 135
Tempo II 144. 149. 150
Tendenz 156. 157. 158
Terrassenbau II 213
Tetens, Nicolaus 128
Text, Glaubenswert u. musikalische Wirkung II 161
Textrin II 195. 229
θεῖα μανία 20
Thema, Beethoven 262
Theodicee 287
Theologie, die orphische II 276
Thermen II 221
Thespis II 61
Thode, Henry II 333
Thomas Morus 301. II 114
Tiefe 159
Tier, Aufgabe des Sittlichen 280. Mensch 280. 281. (sittlich-ästhet. Unterschied) 299 (Gott) II 274. (Liebe) 289. (Lachen) 283. Liebe 280. 281. Problem für die Kunst 108. Rhythmus, Musik 203. als Götter 280
Tierische, das; als untere Grenze 279. das Göttliche 280. Veredelung 285. am Menschen (Niederländer) 291. Naturalismus 298
Titanische, das 274
Tizian 294. II 232. 354. 389
Ton, Empfindung 149. Spannung 129. Verhältniszahl, Bewegungsform II 150. harmonische Vielwertigkeit II 153. 154. Wort II 170
Tonbegriffsgefühlssprache II 168
Tongefühl II 147
Tonhöhenveränderung II 151
Tonnengewölbe II 221. 224
Tonreihe II 152
Tonsystem II 151
Toscanelli II 315
Totalität 98
Totentänze 300
Tragiker 53. II 92. 93
Tragisch, das Tragische 89. II 99
Tragödie; Problem 44 II 86. Entstehung (τράγος) Inhalt (die Gesamtheit) II 67. Ethik, sittliche Vorbedingungen II 83. 263. Individuum II 67. 68. 101. Held II 69. Komödie II 110. 115. 116. (Individuum, Sittlichkeit) II 73. (Shakespeare) II 111. die antike (das Leiden) II 91. (Individuum, Ahnen) II 79. (Mensch, Geschlecht) II 80
Trajan II 221
Tränen 205. II 46
Transzendental 9
Transzendenz 36
Trennung 153
Treue, Ethik d. r. W. 178 Volkslied, Untreue II 28 Ehe II 127
Trilogie II 174
Triton II 275. 281
Tschudi, v. II 252. 318. 322. 323
Tugenden, sittliche Ideen; Allheit 241
Turmbau II 224
Typhon II 277
Typus 166. II 72

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Übermass 221 Grundmass 259 Vollendung 190 Liebe 191 Phidias 189 Michelangelo 190. 259. 307. Greco 190. Beethoven 190. 191
Übernatürliche, das 280. 281
Übersinnliche, das 36
Umarmung II 27
Umformung 332
Unbewußte, das 56. 123. 125. Grund des Bewußtseins 129. Bewußtheit 126. das Häßliche 124. 125
Unendliche, das; denken, wollen, fühlen 198. Erhebung, theoret. Arbeit 266. Liebe zur Natur des Menschen 267. Religion 197
Unendlichkeit, Naturerkenntnis 335. Naturbegriff, erhabene Natur 336. ästhet. Gefühl 231
Universi II 235
Unlust selbständiger Begriff (Kant) 111. schöpferisches Moment 115. s. a. Lust und Unlust.
Unsichtbare, das 72
Unsterblichkeit, die poetische II 133
Unterbegriff 249
Untergang (Drama) II 68
Unternatürliche, das 280 281
Unterscheidung, Bewußtsein, Logik II 141. Zeit II 142. Empfindung 152. Verbindung, Trennung 153. Inhalt 147. 149
Ursprung 143. Logik d. r. E. 131. unendliches Urteil, Oberbegriff der Erkenntnis 240. Stufen des Bewußtseins 144. Bewegung (Kunst, Physik) 131. (Gefühl) 133. Fortwirkung 145. Disposition (Joh. Müller) 134. ästhet. Gefühl 132. Eros 192. Gott 249
Urteil, das ästhet. (Kant) 101. das teleologische (Kant) 114
Urteilskraft 8

Variation II 188
Vater, Drama, Blutschuld II 81. 82
Vaterland II 359
Veden, die 13
Velasquez, erste Vorbedingung, Impressionismus II 393. sittliche Vorbedingung II 394. Durchdringung beider V. II 398. Mensch u. Landschaft II 399. das Nationale (Volkstypen) II 395. 396. das Soziale (Teppichwirkerinnen) II 397. 398. (Humor; Zwerge, Narren) II 396. 397. 398. Porträt II 396. (Jnnocenz) II 392. 393. Frauenbildnisse II 394. Hofmaler II 394
Venus, vulgivaga II 280
Verarbeitung 262. II 192
Verbindung 153. 359. 375. 376
Vereinigung 153. 154. 157. 359. 360. II 69. 142
Vergil 325
Vergleichung, Denken 369. Erkenntnis, Mythos 371. Verbindung der Vorbedingungen 375. 376. reines Gefühl 377. Innerlichkeit 373. Verinnerlichung 379. zweite innere Sprachform 385. 386. Kunst 376. 377. 378. anderweitige Kontrolle 371
Vergleichungspartikel 371. 372
Vergnügen 92. 95
Verhalten, des Bewußtseins 86. 92. Grundlegung 87. 89. 90. 91. Einheit für das ästhet. Problem 88. das innere, subjektive 97

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verhängnis II 16
Verinnerlichung, Vergleichung, Gleichnis 379. II 13. latente Sprachgefühle 379. Anschauung 380. 381. Inneres — Äußeres 385. Aufbewahrung 389. 390. Kunst 382. Poesie 382. 390. (bildende Künste) 401. Hexameter II 13. 14. Erhabenheit — Humor 381. Objekte, Leib, Seele 383. 384, schmükkende Person 379. Individuum, Geschichte 391. ästhetisch nicht religiös II 58. Epos 391. (Einheit des E. Lieder, Redaktor) II 4. (Volkslied, Umfang) II 5. (Obj. Subj.) 391. (Held, Selbst) II 12 (Stämme, Helden) II 5. 7. 8. (Einheit des Volkes) II 7 (Volkstypen) II 6. (Urzeit, Gegenwart) II 8. Lyrik 393. 394. Drama 394. 396. 397. II 73. 74. (Individuum, Selbst) II 70. (Zuschauer, Schauspieler) II 66. Roman 399. II 119
Verismus 107. 109. II 352. 353
Vermittlung 246. 247. Vermittlungen 239
Vermögen, Vorstellung, Gefühl (Kant) 100
Vernunft 71
Verrocchio, Andrea del II 292. 299. 300
Vertikalachse II 219
Verwandlung 112. 113
Vielwertigkeit II 153
Vierung II 225
Vischer, Fr. Th. II 209. 290. 291
Vokalmusik II 155. 156
Volk II 6. 7. 12
Völkerfrieden II 360
Völkergeschichte 51
Volksdichtung II 4
Volksgeist II 3
Volkslied, Universalierung II 41. Selbstgefühl II 32. Liebe II 27. Ernst 326. Mangel an Reinheit II 28. Psalmen II 39. Epos II 4. 5. Goethe II 30. Beethoven 326. II 190
Volkspoesie II 3
Volksstamm II 5
Vollendung 209. Allheit, das Einzelne 184. Liebe 185. (Nacktheit) 180. 181. Aufgabe (Glaube daran) 181. (Inhalt) 211. (Lösung) 212. die unendliche 212. Erfüllung 230. Tendenz, Ziel der Arbeit, Auflösung, Abschluß 272. 273. 274. Barock, Übermaß 190. das echte Kunstwerk II 419
Vollkommenheit, Mendelssohn 95. Herbart 37
Voltaire II 175. 406
Vorbedingungen II 416. 422. 423. die theoretischen; erste Art 269. 271. II 129. die sittlichen (Baukunst) II 210. 211. 214. 222. 223. Verbindung beider Vorb. II 130. reines Gefühl II 208. Reinheit der Liebe II 134. Abstufung der Künste 352. s. a. u. a. Stichworten; bes. u. Michelangelo
Vorbegriffe, notwendige (Joh. Müller) 133. 134. 135. 139
Vorbild 85
Vorschriften, als Gesetze für das Kunstschaffen 70
Vorstellung 159. 359. II 248. 249

Wahrheit 30. 31. 32. II 15
Wahrnehmung II 143. 200. 201. 248
Walther v. d. Vogelweide II 40
Wand, Gotik II 229. 230
Watteau II 406. 407
Weber'sches Gesetz II 151
Weib, Artvollendung II 298. Symbol der Schönheit II 17.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Liebe 171. II 284. (Herrschsucht) II 109. Wollust II 89. 94. (Hamlet) II 90. (Titus Andronikus) II 113. (das Ewig-Weibliche) II 97. Mann (Plastik II 284. Ehrenpreis des Helden II 17. Hera II 273. Michelangelo II 296
Weibliche, das Ewig-W. II 96. 97. 98
Weihe 277
Weinen 235
Weisse 70
Welt; Natur, Innerlichkeit 373
Weltanschauung 300
Weltgeist 308
Weltgeschichte 6. Humor 308. 309
Weltordnung, die sittliche (moderne Tragödie) II 88. 89. 93. Geschlechtsliebe II 91. Shakespeare II 91. 92.(Hamlet) II 90
Wert, Würde 225
Wille 5. Allheit 166. (Einheit) 238. Verhalten des Bewußtseins 87. Antizipation der Zukunft II 143. Affekt 163. (Denken) 164. 196. Tendenz 163. Sittlichkeit 196. der Gute und das Gute 240. Gesetzlichkeit 69. 70. Handlung 164. Gegenstand 78. Mensch 77. Ich. 196. Geschlechtstrieb 170. Religion 167. ästhet. Bewußtsein 105. Gefühl 170. Lust u. Unlust 118. Rhythmus II 147
Winckelmann I, S. 3, Z. 8 v. o. l.: Halle st. Frankfurt. 3. II 313. Schönheit 52. (Stille, Ruhe) II 205. Linie, Ideal, Zeichnung 52. 108. Farbe II 314. Subjektivität 60. hohe u. charakteristische Kunst 110. Vorbedingung der selbständigen Ästhetik 94. Kunstgeschichte 7. 51. Antike II 232
Wirklichkeit 20. 146. 148. 212. 213
Wirkungsform II 254. 255. 257
Wissenschaft 6. 7. 20. 27. 71. 72
Wohlgefallen 95
Wohnhaus II 239
Wolf, Christ. Aug. 95. II 13
Wölfflin 63. II 204. 233. 235. 236. 366. 369. 373
Wolfram v. Eschenbach II 40
Wollust II 89. 90. 91. 94
Wort 368 II 156
Wortbegriffsgefühlssprache II 168
Wortgefühl Erkenntnis 371. Verbindung der Vorbedingungen 374. Durchdringung 375. Innerlichkeit 373. Vergleichung 370. Mythos, Poesie 369
Wunder 120. 121. 122. II 49. 50
Würde des Menschen 225. 232. 233. 234. 235. 236

Xenophanes II 262

Zacharias II 358
Zahl II 140
Zahlsystem II 152
Zeichnen, Mitteilung 126
Zeichnung, Mensch II 340. Winckelmann 52. 94
Zeit 130. 157. Inhalt des Bewußtseins II 142. Kategorie (Logik d. r. E.) II 141. 142. Unterscheidung II 141. 142. Nach-Voreinander II 142. 143. 152. Antizipation (Logik d. r. E.) 158 II 142. 143 (der reine Wille) II 143. Bewegung. (Bewußtsein) II 209. (Kunstschaffen) 160. Rhythmus 157. Atmung II 147
Zeitalter II 115. 210. 211
Zeitgeschmack 60

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zeitunterschiede 47
Zentralbau II 222. 231
Zentrum 47. 138
Zeus II 269. 272. 273. 274. 283. (Homer u. Phidias) II 270. 271. v. Otricoli II 275. Moses II 301. 302
Zeusbild, Polytheismus II 271. 272
ζώγραφος 20
Zusammenstimmung 102 103
Zuschauer II 62. Drama II 69. 70. 71. 85. 92. Komödie II 72. dramatische Handlung II 64. 65. 75. Schauspieler II 65. 74. Held im Drama II 68. 69. 70. 85. 86. 92. Totengräber im Hamlet II 92. Kunstwerk 59
Zweck, Prinzip d. Obj. 340
Zweckmäßigkeit, Wille u. Denken (Kant) 105. 106. theoret. Bewußtsein, Gefühl 112. reine Erzeugung 113. Produktivität, Rezeptivität 106. das Erhabene 112. Harmonie 113. die ästhet. (Kant) 101. 102. 103. 104.
Zweckprinzip, Biologie 76
Zweckwidrigkeit 102. 104
Zwerg 281. II 396

Berichtigung:

Bd. I, S. 3, Z. 8 v. o., lies „Halle“ anstatt Frankfurt.

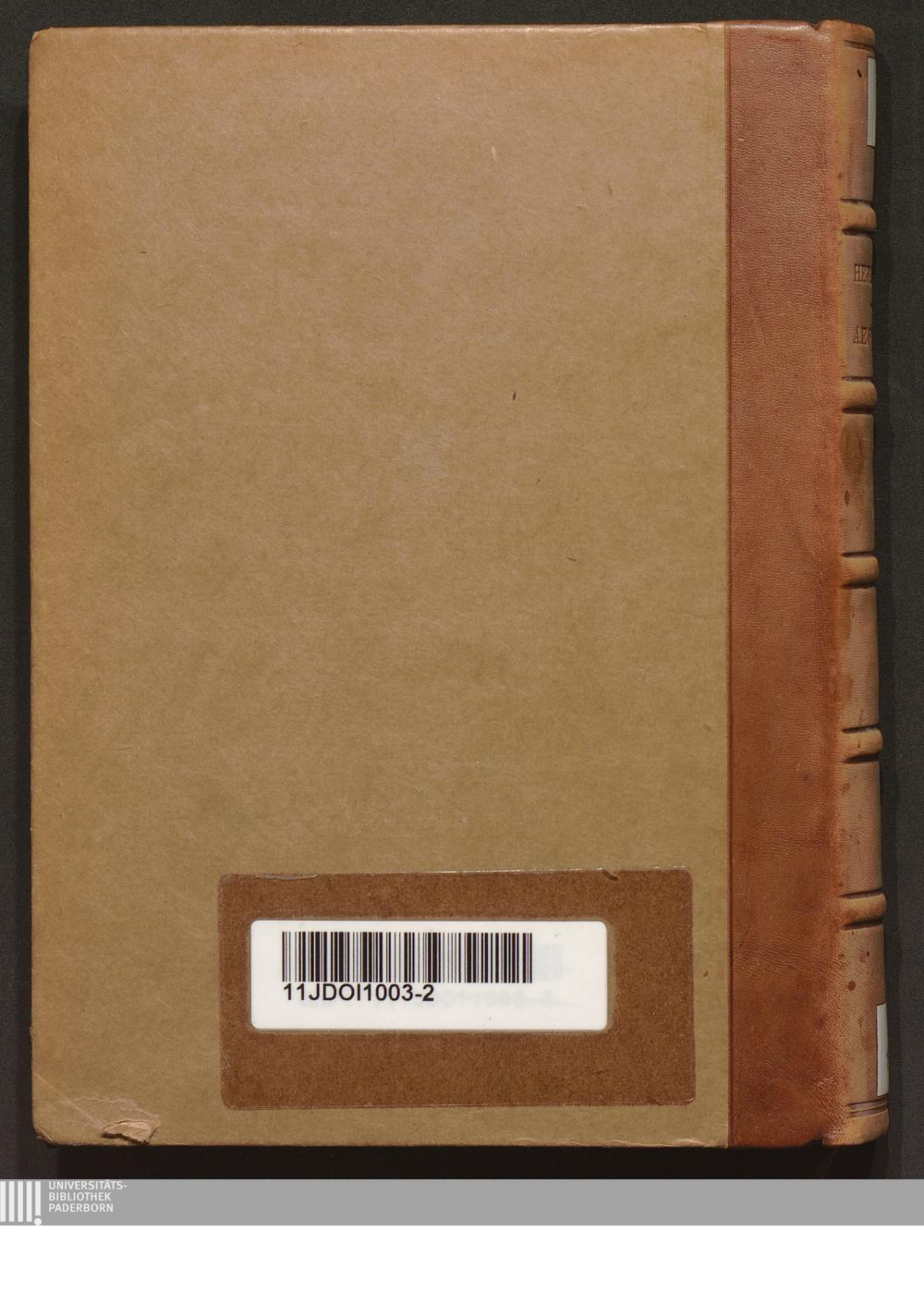
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

06. Jun. 197

GHP 11JD0I1003-2

<20+>0451CC4ET9450413352


11JDOI1003-2
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

P
11

HERM. COHEN

AESTHETIK

II.

JD01
1003-2