

L. eleg. g. 560¹⁰
2

<36600738360010

<36600738360010

Bayer. Staatsbibliothek

^

S

1

HELMUT KUHN / DIE KULTURFUNKTION DER KUNST

BAND II: ERSCHEINUNG UND SCHÖNHEIT

Kuhn
Kultur-
funktion
d. Kunst

1598

39

2

(Bd. 2)

Erscheinung und Schönheit

Untersuchungen
über den Immanenzbegriff in der Ästhetik

von

Helmut Kuhn

JUNKER UND DÜNNHAUPT VERLAG / BERLIN 1931



Die „Deutsche Gemeinschaft zur Erhaltung und Förderung der Forschung“ (Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft) hat durch Gewährung eines Forschungsstipendiums und späterhin eines Druckkostenzuschusses das Entstehen und die Veröffentlichung dieser Schrift ermöglicht. Der Verfasser bittet, seinen Dank für diese Hilfe hierdurch öffentlich aussprechen zu dürfen.

Alle Rechte vorbehalten.
Copyright 1931 by Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin.

Druck der Hofbuchdruckerei von C. Dünnhaupt, G. m. b. H., Dessau.

Vorwort.

Die folgende Untersuchung geht von dem aus, was sich unseren Sinnen darbietet, der bildhaften Erscheinung. Dies wird angesichts ihres Gegenstandes mindestens als zulässig gelten. Doch als Analyse der Form wird sie nicht am Formalen haften dürfen. Es ist vielmehr ihr Zweck zu zeigen, daß die Erscheinungsform des Schönen, das scheinbar offen zu jeder Zeit und für jedermann Daliegende und Beschreibbare, in Wahrheit keineswegs in dieser bequemen Zugänglichkeit offenliegt. Es gibt keinen Akt indifferenter Zuwendung und Hinnahme, der dieses Phänomens auch nur von fern ansichtig würde. Wir können nicht seinen Saum ergreifen, ohne in seine Tiefe gerissen zu werden. Nur als wahrhaft Ergriffene und Hingegebene erfassen wir seinen Aufbau, der erst von seiner Innerlichkeit her durchsichtig wird. So führt der Weg von außen nach innen. Aber nicht geradlinig sondern im Kreislauf. Denn das wahre und einzige „Außen“ des Schönen, seine Töne, Farben und Linien, seine Maße und Rhythmen, ist nur in der untrennbaren Zugehörigkeit zu dem Gehalt. Sein reines Erscheinung-sein, zugleich Offenbar-werden jenes sonst Verborgenen, hat nur eine trügerische Verwandtschaft mit der „bloßen Erscheinung“, der künstlich abstrahierten Außenseite der wahrnehmbaren Welt.

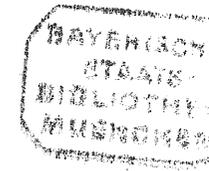
Das Geheimnis der Form weist überall auf seinen Ursprung in den Tiefen der Seele hin. Es soll im folgenden nicht dunkel aus diesen Tiefen gesprochen, sondern nur jenes Hinweisen auf sie soll in der Nachzeichnung des Konkreten und Mitteilbaren abgebildet werden. Wir bewegen uns gleichsam in einem Bereich des Umgänglichen und Handlichen und verzeichnen nur, wie die Dinge in ihrer Tendenz zu einem Mittelpunkt in unserer Hand schwer werden. Da wir selbst nicht in ihm stehen, mußte viel Rätselhaftes bleiben. Und es war nur Sorge zu tragen, daß der Blick auf diese ungelösten und beunruhigenden Fragen frei blieb.

Nun fand sich ein Punkt, an dem sich die tieferen Gründe auch für eine nüchterne und zurückhaltende Erwägung lichten. Das darstellende Kunstwerk zieht die „Welt“, in der es entsteht, verwandelt und geformt in sich hinein. Aber diese Welt oder Umwelt nach ihrem jeweiligen historisch bestimmten Zustand ist für den formenden Künstler nicht ein bloßer Steinbruch. Sie selbst ist je nach ihrem Aufbau in verschiedenem Grade formwillig oder widerstrebend. Es ist für sie kein Zufall, ob sie sich künstlerisch ausspricht, in welcher Höhenlage ihrer Schichtung sie sich ausspricht oder ob sie stumm bleibt. Die Formbarkeit oder Nichtformbarkeit ist eine Beschaffenheit und ein Zeugnis des Lebens über sich selbst. Durch die Beobachtung dieses Zusammenhangs stellen wir die künstlerische Form als Funktion in ein umfassendes Ganzes, die „Kultur“. Darum durfte diese Untersuchung mit einer vorangegangenen über Hegels Ästhetik unter dem Titel „Die Kulturfunktion der Kunst“ zusammengefaßt werden.

Inhalt.

	Seite
Einleitung: Dialektische Entwicklung des Problems	1
1. Die Einheit des Gegenstandes	1
2. Objektivismus und Subjektivismus	4
3. Allgemeine Exposition des Immanenzbegriffes	10
4. Der ästhetische Immanenzbegriff in der neueren Philosophie	14
5. Die Idealität oder die Kulturfunktion der Kunstform als Forderung an der idealistischen Ästhetik aufgezeigt	20
6. Die Idealität oder die Kulturfunktion der Kunstform und die Frage des ästhetischen Inhalts	27
I. Der Begriff des Sinnenbildes	30
1. Poietische und philosophische Betrachtung. Disposition der Untersuchung	30
2. Die Erscheinungshaftigkeit	36
a) Der Begriff der Erscheinungswirklichkeit	36
b) Erscheinungswirklichkeit, Schein, Unwirklichkeit	45
c) Kunstform und Erscheinungshaftigkeit	49
3. Die Bildhaftigkeit	51
II. Der ästhetische Wert	64
1. Untrennbarkeit von ästhetischem Wert und zugeordneter Form	64
2. Sinnenbild und Schönheit	73
a) Die Schönheit und ihre formal umschreibende Bezeichnung	73
b) Die Unwirklichkeit einer formalen Schönheit, am Klassizismus erläutert	81
c) Die ästhetische Wertpolarität und der Steigerungscharakter der schönen Form	86
3. Die Beurteilung des ästhetischen Wertes	91
a) Die Formen der Beurteilung	91
b) Das Gefühl als Wertanzeige	97

	Seite
III. Der ästhetische Ausdruck	101
1. Ausdruck und Sinnbild	101
a) Die Innerlichkeit der ästhetischen Form	101
b) Ausdruck als Form und als Zeichen	103
c) Das Sinnbild als Ausdrucksform	116
2. Die Hypothese der Einfühlung	123
3. Die Gliederung des ästhetischen Ausdrucks	131
a) Das Inhaltsproblem	131
b) Die Stimmung als grundlegender Ausdrucksgehalt	137
c) Die Inhalte und ihr Verhältnis zum Stimmungsgrund	144
IV. Die ästhetische Form in der Wirklichkeit	156
1. Die metaphysische Bedeutung des ästhetischen Inhaltsproblems	156
a) Erscheinendes und Erscheinungshaftigkeit	156
b) Das Inhaltsproblem als die „Krisis“ des Immanenzbegriffes	162
c) Der ästhetische Gehalt und die Wirklichkeit	166
2. Die ästhetische Wahrheit	172
a) Das formale Postulat der ästhetischen Wahrheit	172
b) Die ästhetische Form als analogon rationis	176
c) Modifikationen der ästhetischen Wahrheit	187
3. Die Freiheit der Kunst	191
a) Heteronomie und Autarkie	191
b) Autonomie und Freiheit	200
c) Die Geschichtlichkeit der ästhetischen Form	212
Anmerkungen	215



Einleitung:

Die dialektische Entwicklung des Problems.

1. Die Einheit des Gegenstandes.

Die Möglichkeit der Ästhetik als einer philosophischen Wissenschaft beruht auf einer Annahme, die weder an sich als unbezweifelbare Tatsache gegeben noch im Laufe der philosophischen Entwicklung als solche betrachtet worden ist. Es wird angenommen, daß es eine eigentümliche Beschaffenheit gäbe, die es erlaubt, so gründlich Verschiedenes wie eine ägyptische Pyramide und ein Volkslied, ein Altarbild und die attische Tragödie und endlich auch die betrachtend aufgenommene Wirklichkeit einer Landschaft oder eines Lebewesens unter einen Begriff zusammenzufassen; weiter wird angenommen, daß dies nicht eine Zusammenstellung nach einem zufälligen Merkmal oder unter einem willkürlichen Gesichtspunkt sei — solcher Zusammenstellungen lassen sich unzählige denken, ohne daß sie die Einheit einer Wissenschaft begründeten — sondern daß damit die Wesenseinheit eines Gegenstandes getroffen wird; und drittens soll dieser Gegenstand, die ästhetische Form, durch eine noch nicht näher zu benennende Eigentümlichkeit ausgezeichnet sein, die zu seiner Erfassung eine philosophische Wissenschaft erheischt.

Lassen wir diesen letzten heikelsten Anspruch einstweilen außer acht und nehmen wir, daß sich die Ästhetik vorzüglich als philosophische Disziplin entwickelt hat, als geschichtliche Tatsache hin; so steht jedenfalls soviel fest, daß es einer langen geistesgeschichtlichen Entwicklung bedurft hat, bis die Einheit der ästhetischen Form ihre wissenschaftliche Beglaubigung fand, bis die Gedankenreihen, die, ihrer Entstehung in der griechischen Geistesgeschichte entsprechend, mehr oder minder gesondert liefen — als technische Lehrüberlieferung der einzelnen Künste, besonders als Poetik einerseits, als Bestandteile der Rhetorik, Politik, Metaphysik und Psychologie andererseits — sich im

Begriff einer philosophischen Ästhetik verbanden. Wenn man, mit der bei historischen Grenzsetzungen gebotenen Vorsicht, den Wendepunkt dieser Entwicklung bezeichnen wollte, so mag man in erster Linie an A. Baumgartens Gedanken einer gnoseologia inferior und seine entscheidende Namengebung denken. Kant schließlich leitete eine Epoche der Philosophie ein, der die Ästhetik als ein wesentlicher Bestandteil ihres systematischen Gebäudes gilt.

Nun steht es aber nicht so, daß uns dieser Gewinn als ein unantastbares Erbe überliefert wäre, auf das man sich nur zu berufen hätte. Mit der Zersetzung des metaphysischen Kernes der idealistischen Philosophie, die mit einer Wandlung des künstlerischen Ideals zusammenging, verlor auch die philosophische Ästhetik und ihre Gegenstandsbestimmung an Glaubwürdigkeit. Nicht als ob der Gedanke einer Einheit, die die verschiedenen Kunstgattungen und die Erscheinungsarten des Schönen in der Welt überhaupt umfaßt, aufgegeben worden wäre. Dieser Gedanke hatte sich aus dem Bezirk der Wissenschaft zu sehr über das Bildungsleben verbreitet, als daß er der Entwicklung hätte gänzlich verloren gehen können. Aber das Zutrauen, jene Einheit begrifflich erfassen zu können, hatte sich vermindert, und die hieraus entstehende Zersplitterung der ästhetischen Forschung, der zudem die selbständige Entwicklung einer mächtigen historischen Kunstwissenschaft die besten Kräfte entzog, griff auf die Gegenstandsbestimmung über. Teils zweifelte man nun daran, daß sich das Wesen des Kunstwerks, das offenbar mit den Tatsachen der moralischen und intellektuellen Kultur aufs engste verknüpft ist, noch durch Begriffe der Ästhetik erschöpfen ließe, teils wollte man in noch entschiedenerer Abwendung von der alten Einheitslehre die philosophische Erklärung der Kunst gänzlich von der Ästhetik als der Theorie des Schönen absondern.¹⁾ Der Widerspruch gegen die ästhetische Norm des Klassizismus und ein lebhafteres Empfinden für die geschichtliche Mannigfaltigkeit der Kunst trugen ein weiteres Moment der Auflösung hinein: in Anknüpfung an romantische Theorien wollte man die Ästhetik als Lehre vom Schönen auf das im griechischen oder klassischen Sinn Schöne und damit auf einen Teilbezirk ihrer früheren Domäne einschränken.²⁾ Daß diese „Zersetzung“ Kehrseite einer unermesslichen Bereicherung war, wird schwerlich geleugnet werden

können, und es wäre vergeblich, sie rückgängig machen zu wollen. Aber es fragt sich, ob nicht gewisse Einsichten in ihr verloren gegangen sind und ob sich diese nicht von neuem durch methodische Blickrichtung auf die problematisch gewordene Einheit erstreben lassen.

Jedenfalls braucht für uns aus der geschilderten Lage nicht das Verbot zu folgen, in dem angedeuteten umfassenden Sinn von einer einheitlichen ästhetischen Form zu sprechen — wobei hier und im folgenden unter Form der allgemeinste Begriff für die Gesetzmäßigkeit des ästhetischen Phänomens verstanden wird, also die ästhetische „Sinnform“, scharf unterschieden von dem „formalen“ Moment an ihr, der raum-zeitlich bestimmten „Erscheinungsform“. Wohl aber ergibt sich uns, daß dieser mit dem Begriff der Ästhetik selbst gesetzte einheitliche Formbegriff nur im Sinn einer durch die Untersuchung zu rechtfertigenden, nicht einer schon entschiedenen Voraussetzung zu verstehen ist, daß er als Hypothese am Anfang, aber ebensogut als Ergebnis am Ende der Untersuchung zu stehen hat. Doch verhält es sich mit der Ästhetik hierin nicht anders als mit den übrigen philosophischen Disziplinen; nur um so entschiedener wird sie darum mit ihrer Frage nach dem Wesen des vorgegebenen und dabei erst zu gewinnenden Gegenstandes an dessen möglicher Einheit festhalten. In dem Versuch, einen allgemeinen Formbegriff zu gewinnen, d. h. die für ihren Gegenstand konstitutiven Merkmale in ihrer notwendigen und sinnvollen Zusammengehörigkeit zu begreifen, liegt der philosophische Nerv der Ästhetik. Demgegenüber treten alle Gruppierungen innerhalb des noch zu umgrenzenden Gebietes in zweite Linie zurück: so die Unterscheidung von Kunst- und Naturschönheit, die Frage nach dem System der Künste, die Frage nach den ästhetischen Kategorien oder Modifikationen.

Der Versuch, die Wesenseinheit der ästhetischen Form in einer systematischen Theorie aufzufassen, mag eher abschreckend als förderlich scheinen. Die allzu gerade, schließlich gezwungene Starrheit systematischer Linienführung kann das eigentliche Leben der Erkenntnis gefährden. Auch wäre es törichte Anmaßung zu meinen, daß nicht die Zweifel an der irgendwie aufgezeigten einheitlichen Struktur immer wieder in der Zerstörung dieser Einheitlichkeit produktiv werden und neue, konstruktiv verdeckte Seiten des Gegenstandes enthüllen müßten.

Doch vermögen solche Bedenken den Impuls der Untersuchung nicht zu lähmen. Allerdings darf jene Einheit nicht um ihrer formalen Eigenschaft willen erstrebt werden. Und sie rechtfertigen heißt nicht nur: zeigen, daß es auch so geht (dies wäre ebenso leicht geschehen wie rasch widerlegt) sondern: der Begriff der Einheit muß selbst produktiv werden. Er muß als Angelpunkt einer irgendwie neuen Problemstellung einen Zug an seinem Gegenstand sichtbar und darstellbar machen — und sei es auch nur in der Form einer ungelösten Frage. Nur so bringt er sich in eine Lage, in der er auch widerlegt noch nicht sinnlos wird.

2. Objektivismus und Subjektivismus.

Zum Zwecke einer vorläufigen Verständigung fragen wir zuerst, was man hergebrachterweise als Gegenstand der Ästhetik denkt. An ein Doppeltes kann, so scheint es, je nach dem Standpunkt und dem Zusammenhang, in dem die Frage auftritt, gedacht werden. Einmal an die unendliche Mannigfaltigkeit von schönen Dingen in ihrer natürlichen Beschaffenheit oder in künstlerischer Formung; besser an die gemeinsame Qualität, das Schönsein, das jene Vielheit zu einer Einheit zusammenfaßt. Zweitens an die eigentümliche Gefühlsqualität, mit der wir, d. i. ein beliebiger Betrachter, die Schönheit eines Dinges erleben. Es bleibt also die Wahl, ob man die Beschaffenheit eines Objekts oder den Zustand des Subjekts zum Gegenstand der Ästhetik machen will. Je nachdem diese Wahl getroffen wird, pflegt man von einer objektivistischen und einer subjektivistischen Ästhetik zu sprechen. Nun dürfte es mit einer glatten Entscheidung für und wider nicht getan sein, da offenbar weder auf der einen noch auf der anderen Seite das ganze Phänomen sichtbar wird. Nicht auf der Seite der Objektsbeschaffenheit: denn wie soll ein Kriterium dieses Schönseins gefunden werden, wenn von dem Gefühlserlebnis, in dem sich ein Ding als schön bestimmt, abgesehen wird? Nicht auf der Seite der subjektiven Zuständigkeit: denn welches Mittel bleibt noch zur Heraushebung und Erfassung einer Gefühlsqualität, die als „ästhetisch“ bezeichnet zu werden verdiente, wenn wir von der jenem Zustand entsprechenden Gegenstandsbeschaffenheit absehen? Auf keinen Fall wird also die Ästhetik, welches auch ihr Ausgangs-

punkt sein möge, ob sie sich als Morphologie oder als Teil der Psychologie versteht, unter Beschränkung auf die eine Seite des Phänomens darauf verzichten können, die Beziehung zwischen dem objektiven und dem subjektiven Faktor in ihre Rechnung einzustellen. Die anscheinende Gegensätzlichkeit zweier Standpunkte, denen je ein eigener Gegenstand entspricht, mindert sich also zu einer relativen Verschiedenheit. Wir können nur noch sagen: der Objektivist geht von der Dingbeschaffenheit aus oder stellt sie in den Vordergrund, umgekehrt der Subjektivist die Gefühlsqualität. Aber der erste muß, so entschieden er seinen Standpunkt im übrigen behaupten mag, dennoch von etwas wie einem „Gefühlszusatz“³⁾ reden, und der andere wird nicht umhin können, ausdrücklich oder stillschweigend auf seiten des Objekts ein „auslösendes Moment“ anzunehmen. In beiden Fällen wird also eine Beziehung in die Betrachtung hineingenommen, die sowohl über das Subjekt wie über das Objekt hinausgeht.

Bei so beschaffener Lage liegt der Gedanke nahe, daß das Richtige in der Mitte, d. h. in einer gleichmäßigen Berücksichtigung der zwei Seiten des Phänomens und in einer verständigen Abwägung der beiderseitigen gerechten Ansprüche zu finden sei.

Von der Frage, ob mit einer solchen Abwägung denn die Bestimmung der Beziehung, an der offenbar alles gelegen ist, schon geleistet wäre, mag hier abgesehen und dafür einer anderen Schwierigkeit gedacht sein, die in den nur scheinbar einfachen Tatbestand eine neue Verwicklung hineinträgt und den Wert einer ausgleichenden, zwischen objektiven und subjektiven Momenten abwägenden Betrachtungsweise zweifelhaft macht.

Wir stellen ein Subjekt mit seinen Zuständen, Gefühlsarten und Erlebnisformen einem mit gewissen Beschaffenheiten ausgestatteten Objekt gegenüber, und auf dieser Gegenüberstellung fußt die Doppeldeutigkeit des ästhetischen Phänomens und die Gegensätzlichkeit von Subjektivismus und Objektivismus. Aber, so muß gefragt werden, was verstehen wir jedesmal unter „Subjekt“, was unter „Objekt“? Es ist leicht zu sehen, daß diese Frage nicht unnötig oder ein Ausweichen ist, sondern notwendig an dieser Stelle hervortreten muß. Wir hatten vorhin bei unserer skizzierten Gegenüberstellung alles, was man als Dingbeschaffenheit zu bezeichnen pflegt, Farbe etwa oder Proportion, dem Objekt zugesprochen, dem Subjekt qualitativ verschiedene Gefühle und Erlebnisweisen. Damit hatten wir voraus-

gesetzt, daß ästhetischer Objektivismus etwa gleichzusetzen sei mit „Ästhetik als Morphologie des Schönen“, Subjektivismus mit „Ästhetik als Psychologie des Schönheitsgefühls“. Diese Voraussetzung ist aber nichts weniger als selbstverständlich und die beiden auf ihr begründeten Gleichungen entsprechend zweifelhaft. Um nur eine von den Fraglichkeiten einer solchen naiven Voraussetzung, die geläufigste, zu erwähnen: sind wir denn berechtigt, die sinnlichen Qualitäten als Eigenschaften dem wirklichen Ding zuzusprechen? und wie steht es in dieser Hinsicht mit der sog. Gestaltqualität? Liegt hier nicht etwas wie eine „Zutat“ oder eine „Formung“ durch die Psyche vor? — Wird erst mit dem Zweifel begonnen, so ist hier des Fragens kein Ende, und schließlich können wir sehen, wie die beiden von uns reinlich geschiedenen Standpunkte und die ihnen entsprechenden Seiten des Gegenstandes nicht nur ineinander verlaufen, sondern gelegentlich ihre Gestalt vertauschen und die aufgestellten Gleichungen geradezu umkehren. So finden wir eine Ästhetik, die zwar vom Gefühl ausgeht und die wir als psychologisch und mithin zugleich als subjektivistisch eingliedern möchten, die aber das Gefühl als Bestandteil des Objekts auffaßt und mit ihrer Definition: „die Kunst solle den Gefühlsgehalt der Welt zu allgemein gültigem Bewußtsein bringen“ in einer Art von Objektivismus endet.⁴⁾ Umgekehrt: wir finden eine Ästhetik, die eine gewisse Form des Objekts in den Vordergrund stellt und die insofern als objektivistische Morphologie registriert werden müßte, die aber, weil sie die Form als Formung, d. i. als Leistung des Subjekts ansieht, als Psychologie auftritt.⁵⁾

So sehen wir, wie uns der scheinbar so einfache, durch die Sache selbst diktierte Begriff von der „Zweiseitigkeit“ des ästhetischen Phänomens und einer daraus folgenden doppelten Möglichkeit des Standpunktes bei den ersten Schritten im Stich läßt. Wir werden hiernach nichts von einem Ausgleich zweier Ansichten erwarten können, solange wir nicht diesen in sich selbst einen besseren Bestand gesichert haben. Dies aber scheint nur durch allgemeine Bestimmungen über das Verhältnis von Subjekt- und Objektsphäre, also jenseits der Ästhetik geleistet werden zu können.

Die Schwierigkeit, in die sich schon eine vorläufige Bezeichnung des Gegenstandes der Ästhetik verwickelt sieht, beruht

demnach in folgendem: indem wir von einer subjektiven und einer objektiven Seite des ästhetischen Phänomens reden, setzen wir den Begriff des Subjekts und des Objekts als bestimmt voraus. Aber das damit angeschnittene Problem der „Doppeldeutigkeit“ ist nicht bloß in der Ästhetik sondern in der Philosophie überhaupt zu Hause. Was also jene naive Zuteilung an die Psyche einerseits, das Ding andererseits als bestimmt annehmen möchte, ist tatsächlich im höchsten Grade problematisch — ein breites Tor für das Einströmen von Voraussetzungen, die vielleicht durch eine philosophische Richtung bestimmt sind, die aber mit Ästhetik schlechthin nichts zu tun haben. Vielleicht könnte dieser Umstand statt als Nachteil vielmehr als Vorteil angesehen werden, da in ihm der systematische Charakter aller Philosophie und die Zugehörigkeit der Ästhetik zu einem größeren Ganzen zum Ausdruck gelangte. Doch käme dabei ein sehr unphilosophischer Systembegriff heraus, da nun die eine philosophische Disziplin, die Ästhetik, einen Lehnsatz aus einer anderen, der Logik oder Erkenntnistheorie, als eigenen Grundsatz übernehmen müßte und also zu dieser in das Verhältnis einseitiger Abhängigkeit geriete. Da aber eine solche Abhängigkeit eine bloße Abstraktion bleibt, die in dem wirklichen Denken nicht stattfindet, so ergibt sich für die Ästhetik, die von der Zuteilung eines subjektiven und eines objektiven Momentes, also von einem transästhetischen Problem ausgeht, eine doppelte Gefahr: entweder wird das Verhältnis der beiden Sphären so, wie es gerade für die ästhetische Problematik am bequemsten scheint, mit allgemeiner Gültigkeit bestimmt, d. h. die Ästhetik unterbaut sich mit einer ästhetizistischen Philosophie. Oder das Verhältnis wird aus der Erkenntnistheorie als bestimmt herübergenommen, ohne daß gefragt würde, ob diese Bestimmtheit auch für die Ästhetik zutrifft oder ob nicht hier ein anderes, eigentümliches Verhältnis gilt; d. h. es entsteht eine heteronome Ästhetik. Im ersten Fall befindet sich z. B. der sog. ästhetische Idealismus oder die oben erwähnte Lehre von dem objektiven Gefühlsgehalt der Welt; mit dem Fehler der zweiten Art werden wir uns im folgenden immer von neuem auseinanderzusetzen haben. Seine Überwindung kann nur als ein allgemeinstes Ziel aufgestellt werden.

Wir stellen nun die folgende Frage: enthält nicht vielleicht diese aporetische Überlegung, statt die Ästhetik entweder einem

philosophischen Dogma oder der philosophischen Skepsis auszuliefern, den Hinweis auf die Methode, die als philosophisch anzusprechen wäre und die dabei erst der Eigentümlichkeit des Gegenstandes gerecht wird? Sollte es nicht möglich und notwendig sein, den Begriff eines ästhetischen Objekts zu erstreben, der dem Begriff des theoretischen Objekts, wie ihn die Erkenntnistheorie entwirft, eigenständig in prinzipieller Verschiedenheit gegenübersteht? und müßte nicht die Eigentümlichkeit dieses ästhetischen Objektbegriffes darin bestehen, daß er im Verhältnis zu dem theoretischen Objekt „innerlich“ ist, d. h. Momente umfaßt, die von diesem aus gesehen der unkontrollierbaren zufälligen Subjektivität angehören; daß er also gegenüber der erkenntnistheoretischen Subjekt-Objekt-Trennung gewissermaßen eine Grenzverschiebung oder relative Grenzaufhebung vornimmt? Der Begriff der Wirklichkeit, den keine philosophische Untersuchung letztlich wird unbestimmt lassen können, ist damit nicht ausgeschaltet. Aber dieser Wirklichkeitsbegriff ist der ästhetischen Untersuchung nicht vor- sondern nachgeordnet. Es ist die Frage aufgeworfen, ob die ästhetische Form als eine eigentümliche Weise, in der sich Wirklichkeit darstellt, zu verstehen sei; ob also die ästhetische Gesetzlichkeit für den vollen Begriff der Wirklichkeit ebenso konstitutiv sei, wie es (nach Dilthey und anderen) die praktische Beziehung ist?

Wir entnehmen dieser einleitenden Betrachtung die methodischen Grundsätze, die uns bei allen weiteren Überlegungen zu leiten haben. Unter drei Gesichtspunkten können wir die Ergebnisse des Gesagten formulieren:

1. Wir gingen aus von der Einheit des ästhetischen Phänomens, die zugleich Hypothese und theoretisches Postulat ist. Eine Betrachtungsart, die auf eine solche Einheit als auf ein objektiv Bestimmtes abzielt, mag mit der gebräuchlichen Benennung als **Objektivismus** gekennzeichnet werden.

2. Aus dem damit angenommenen Begriff des objektiv bestimmten ästhetischen Phänomens oder gleichbedeutend der objektiven ästhetischen Form haben wir alles hinwegzudenken, was „objektiv“ heißt im Sinne der Zugehörigkeit zu dem einzelnen wirklichen Objekt, dem Ding, und was also der Subjektivität im Sinne der Zugehörigkeit zum Ich entgegenzusetzen wäre. Objektivität bedeutet demnach hier soviel wie **Sinn-**

bestimmtheit. Nur so können wir, scheint es, der Gefahr entgehen, durch Zuordnung und Aufteilung des ästhetischen Phänomens — an das erlebende Ich einerseits, den erlebten Gegenstand andererseits — fremde Bestandteile in die Grundlage der Ästhetik aufzunehmen und erkenntnistheoretische Entscheidungen treffen zu müssen, die dann den Blick auf die Eigenart der untersuchten Form verbauen. Könnte doch diese Eigenart gerade in einer besonderen Durchdringung von Welt und Ich oder in der relativen Ungeschiedenheit dieser Sphären des Seins bestehen. Indem wir also die anfängliche Zweiteilung des Phänomens ablehnen, können wir eher hoffen, es als **autonome Form** aufzufassen. —

3. Gesetzt, es sei möglich, eine grundlegende Kennzeichnung der ästhetischen Form zu geben, ohne sie gleichzeitig in einen psychischen und einen gegenständlichen Bestandteil zu zerfallen, so wird doch die Beziehung der autonomen Form auf das Subjekt wie auf das Objekt als auf Pole an ihrer Einheit unvermeidlich sein. D. h. wir werden von dieser Form als einer Darstellungsform der „Welt“ und einer Formungsweise durch das Ich und beides einstweilen mit gleichem Recht reden. In gebräuchlicher Erweiterung des Kantischen Terminus über das Erkenntnistheoretische hinaus bezeichnen wir die Methode, die in dieser Art auf die objektive Sinnggebung (oder Sinnhaftigkeit) geht und in ihr die autonome Sinnform zu erfassen sucht, als **transzendental.** — Dabei ist jeder Gedanke an ein transzendentales „Bewußtsein überhaupt“, an ein Vernunft-Ich oder ein „wertendes Normal-Ich“ fernzuhalten — Begriffe, deren Nutzlosigkeit für die Ästhetik, die es niemals mit einem kategorialen Schematismus als einem Formenskelett sondern mit gehaltlicher Fülle zu tun hat, einleuchtet. Transzendental hat hier vielmehr den vorwiegend negativen Sinn der metaphysischen Unentschiedenheit, die methodisch den Blick auf die zu erfassende objektive Sinnform freihält — bis zur Erörterung des Wirklichkeitsverhältnisses, soweit sie als Abschluß der Formcharakteristik erforderlich wird.

Was diese Grundsätze, die unsere Untersuchung ihrem Typus innerhalb der Ästhetik nach als objektivistisch abstempeln und die der autonomen Form die transzendente Methode zuordnen; tatsächlich zu leisten imstande sind — dies vermag nur ihre Anwendung auf den vorliegenden Gegenstand zu zeigen.

3. Allgemeine Exposition des Immanenzbegriffes.

Mit dem Bisherigen ist über die inhaltliche Bestimmung der ästhetischen Form noch nichts ausgesagt. Indem wir uns ihr zu nähern versuchen, gehen wir zu unserem eigentlichen Thema, der Bedeutung des Immanenzbegriffes für die Ästhetik, über.

Unter den neueren Versuchen, die seit Auflösung der idealistischen Philosophie zweifelhaft gewordene Einheit der ästhetischen Form durch Beziehung auf ein bestimmtes Prinzip für die Philosophie zurückzugewinnen, kennzeichnet sich eine nicht unerhebliche Gruppe als reaktionär. Das bedeutet: man versucht, Sätze zu erneuern, deren Geltung zu eng mit einer früheren Stufe der begrifflichen und künstlerischen Entwicklung verknüpft ist, als daß sie noch ihren Bestand behaupten könnten. Diese Erneuerungsversuche erstrecken sich sowohl auf die vorkantische, rationalistische als auch die spätere, idealistische Ästhetik.⁶⁾ Sehen wir von solchen im Endergebnis unfruchtbaren Bemühungen ab, dann bleibt vor allem eine Idee zurück, die an ganz verschiedenen Stellen der ästhetischen und allgemein philosophischen Forschung aufgetreten ist und die vielleicht zum Grundbegriff einer in dem oben bezeichneten Sinn objektivistischen Ästhetik geeignet sein könnte — eben jene Idee, die wir durch den Begriff der Immanenz bezeichnen möchten. Wir können ihren Gehalt, vorläufig ohne Rücksicht auf die mannigfach abweichenden Formulierungen, in denen sie hervorgetreten ist, folgendermaßen angeben:

Was wir das ästhetische Phänomen nennen, der Träger des Wertprädikates „schön“, ist nichts anderes als die sinnliche Erscheinungshaftigkeit oder Sinnbildlichkeit gemäß dem ihr immanenten Sinn, als Eigenwert erfaßt. Wenn es gestattet ist, zum Zwecke der Verdeutlichung einige in diesem Zusammenhang unumgängliche aristotelische Termini zu verwenden, so dürfen wir sagen: das Schönsein tritt zu dem sinnlich Erscheinenden nicht als eine diesem an sich fremde Qualität (akzidentell) hinzu, als eine Eigenschaft, die ebensogut fehlen könnte, sondern es ist seine „Entelechie“; Entelechie freilich nicht des Erscheinenden, sofern dieses ein irgendwie bestimmtes erscheinendes Ding, ein Baum oder eine Wolke ist, sondern des Erscheinens als solchem, der allgemeinen Form sinnlichen Sichdarstellens. Die

sinnliche Erscheinung ist die Möglichkeit des Schönen und als solche braucht sie das dem Schönen irgendwie Entgegengesetzte, das Häßliche, nicht auszuschließen. Aber diese Möglichkeit ist nicht bloße Indifferenz zwischen den Polen des Wertes und des Unwertes, sondern sie hat den positiven Sinn der Anlage zum Schönsein. Im sinnlichen Erscheinen als solchem ist das Schöne *δύναμι* enthalten. Alle Merkmale, die wir dem Schönen beilegen, wie etwa: Harmonie, Rhythmus, Ausdruck müssen irgendwie in dem Erscheinungshaften überhaupt als Bedingung seines So-seins, wenn auch unentwickelt, nachgewiesen werden können.

Das Erscheinungshaften oder, wie wir sagen wollen, das Sinnenbild, hat allerdings noch andere Funktionen als die in diesen Sätzen behauptete zu erfüllen. Es hat einen Erkenntnis-sinn, insofern die Welt als Gegenstand unserer Erkenntnis als sinnlich erscheinende gegeben ist; und es hat weiter einen praktischen Sinn, insofern die (begrifflich durchdrungene, erklärte) Erscheinung zum Gegenstand und Schauplatz von Handlungen wird. Aber während in diesen beiden Fällen der Eigenwert des Sinnenbildes aufgegeben ist — die sinnliche Form ist zersetzt zu Merkmalen eines Dinges, dessen Einheit vorwiegend logischer, nicht mehr rein ausschaulicher Art ist, und diese wiederum kann im Handeln zum Material einer neuen Sinngebung werden — während also hier das Erleben über die Geschlossenheit der sinnlichen Erscheinung hinausgeht, haben wir vielleicht im ästhetischen Phänomen, im Schönen, den Fall, daß sich diese Geschlossenheit und Eigentümlichkeit bewahrt. Wir könnten uns etwa vorstellen — denn um mehr als „Vorstellen“, d. h. um Erfassen einer Denkmöglichkeit kann es sich hier noch nicht handeln — daß unter gewissen Bedingungen, die als Steigerung des Charakters der Bildhaftigkeit einerseits, als Zurücktreten der andersartigen, theoretischen oder praktischen Sinngebung andererseits zu charakterisieren wären, der Erlebnisstrom in der geschlossenen Anschauungsform gleichsam sich staut und daß eben in diesem Festhalten an der reinen Bildhaftigkeit und in der Entfaltung der in ihr liegenden Wesenheit das entsteht, was wir mit Hinsicht auf das Subjekt „ästhetisches Erlebnis“, mit Hinsicht auf das Objekt das Schöne nennen.

Was mit dem Begriff der Immanenz gemeint ist, kann am deutlichsten werden, wenn wir ihn mit dem Gegenbegriff der

Transzendenz konfrontieren. Man könnte annehmen, daß zu dem Sinnenbild ein ihm wesensfremdes „transzendentes“ Moment hinzutreten muß — sei es ein Sinngehalt, ein Gefühlsakt oder eine Wertung — damit das ästhetische Phänomen entstehe. Dieses erscheint also als das Ergebnis des Zusammentretens heterogener Elemente. Demgegenüber versucht eine dem Leitfaden des Immanenzbegriffes folgende Untersuchung, von dem Sinnenbild ausgehend die Kontinuität und Struktureinheit aufzuzeigen, die die Erscheinungsform mit den höchsten Sinngehalten und mit ihrem spezifischen Wertsein zu einer sinnhaften Einheit verbindet. So verstanden bedeutet „Immanenz“ nicht einen absoluten Gegensatz zu Transzendenz (denn auch das Transzendente muß in einem definierten Verhältnis zu dem Transzendenten stehen) noch überhaupt einen Begriff, der von vornherein festzulegen und in den Aufbau der Untersuchung hineinzunehmen wäre wie die Grundbegriffe der Erscheinungsform, des Ausdrucks u. a., sondern es ist damit ein Richtungspunkt bezeichnet, dessen Sinn sich nur fortschreitend für die konkrete Untersuchung verdeutlichen kann; ein methodisches Bestreben, das Aufeinanderangewiesensein der Momente in der Ganzheit der ästhetischen Form und ihre Verwurzelung in der Erscheinungshaftigkeit als der fundamentalen Bestimmung klarzulegen.

Damit möge ein allgemeiner Begriff der fraglichen ästhetischen Lehre oder vielmehr Forschungsrichtung gegeben sein, der natürlich, wie er in sich noch zweifelhaft ist, alles Einzelne völlig im Dunkel läßt. Setzen wir alle Zweifel und Fragen einstweilen beiseite, so läßt sich vielleicht doch soviel sagen, daß das Bedeutungsvolle dieser Auffassung des ästhetischen Phänomens im folgenden besteht: Durch einen Griff, der doch nicht gewaltsam sondern durch die Natur der Sache irgendwie gerechtfertigt zu sein scheint, wird ein großer Bezirk des Seins, das sinnlich Erscheinende als Erscheinungshaftigkeit oder Sinnenbildlichkeit, unter einem sinngebenden Prinzip, dem ästhetischen Wert, zusammengefaßt. Dies hat einmal eine außerästhetische, erkenntnistheoretische Bedeutung: der logischen Erfassung des Gegenstandes wird seine vor-logische, sinnliche Formung als notwendige Vorstufe oder wenigstens als autonome Sinngebung entgegengestellt. — Vor allem aber ist die Bedeutung für den Aufbau der Ästhetik selbst einleuchtend. Während sich durch Zuordnung des ästhetischen Phänomens zum Gefühl ohne Zuhilfenahme

anderer Prinzipien schwerlich eine philosophische Ästhetik wird gewinnen lassen (fast notwendig gerät dann die Untersuchung in die Psychologie oder bei ethischer oder soziologischer Deutung des Gefühls in andere Disziplinen), ist der Ästhetik hier ein nur ihr eigentümliches Formungsbereich angewiesen. Wie die Logik nicht nur einen abgetrennten Wert oder eine Idee, die der Wahrheit, zu behandeln hat, sondern ebenso die Gesetzmäßigkeit des Begriffes, die nichts anderes ist, als die der theoretischen Sinngebung notwendig und unabtrennlich zugeordnete Form, wie man für die Ethik ein entsprechendes Verhältnis von Wertprinzip und Verwirklichungsform, der Handlung, dartun könnte — so wäre nun auch mit der Zuordnung von immanentem ästhetischem Wert und eigentümlicher Darstellungsform eine autonome Sphäre sinnhafter Gestaltung abgegrenzt.

Wenn dies etwa, nach einem ersten allgemeinen Eindruck geurteilt, die augenscheinlichsten Vorteile wären, die der Immanenzbegriff für die Erfassung des ästhetischen Gegenstandes bietet, so wird sich zugleich ein Bedenken darstellen, das gegen jede auf einem einheitlichen Prinzip aufgebaute Ästhetik geltend gemacht werden muß. Auch wenn man meint, daß mit jenem Grundbegriff etwas Richtiges getroffen sei, wird man fragen müssen, ob er nicht zu eng sei und die Mannigfaltigkeit des wirklich Gegebenen der Theorie zuliebe verkümmere. Diese „Enge“ kann einmal im Sinne der Extension gemeint sein. Es könnte damit besagt sein, daß die Annahme der Entwicklung eines dem Sinnenbild als solchem immanenten Wertes etwa für die Musik als eine „formale“ Kunst durchzuführen sei, vielleicht noch für die bildende Kunst, daß sie aber vor dem komplizierten, von der sinnlichen Erscheinungshaftigkeit weitgehend abgelösten, vergeistigten Gebilde einer Dichtung versage. — Weiter kann der Vorwurf der Enge auf die Intensität, auf die Vollständigkeit des Phänomens als solchen gehen. Es wird gefragt werden müssen, ob die Lehre von der Immanenz des ästhetischen Wertes im Sinnenbild nicht notwendig statt unter den von uns geforderten transzendentalen Objektivismus unter den (einseitigen) Objektivismus der erstgenannten Art fällt, d. i. ob nicht hier das ästhetische Phänomen ausschließlich in einer gewissen Beschaffenheit des Dinges gesucht wird, des Objekts, sofern es als getrennt von dem auffassenden Subjekt gesetzt ist. Die so entstehende Enge wäre also eine prinzipielle Einseitigkeit und

müßte, wegen der zugestandenen „Zweiseitigkeit“ des ästhetischen Phänomens, einen ästhetischen Subjektivismus als unausbleibliche Ergänzung herausfordern. Die Theorie würde damit den eingangs formulierten methodischen Forderungen nicht genügen.

4. Der ästhetische Immanenzbegriff in der neueren Philosophie.

Wie sich nun auch jene Vorzüge oder diese Bedenken bei näherer Prüfung erweisen mögen — jedenfalls entspricht ihnen aufs genaueste die Art, wie die Idee in der neueren Philosophie hervorgetreten ist. Bei einem kurzen Überblick über die entsprechenden Versuche dürfen wir uns auf die neueste, d. i. die nachklassizistische Zeit beschränken. Denn tatsächlich ist jener Gedanke mit der Ausschließlichkeit und Selbständigkeit eines Grundbegriffes vorher noch nicht ausgesprochen worden. Es würde von unserem Wege abführen, wollten wir ihn aus den andersartigen Zusammenhängen der früheren Ästhetik herauslösen und etwa zeigen, wie er in der Lehre Vicos von den *universali fantastici* enthalten ist,⁷⁾ wie er in Deutschland im 18. Jahrhundert in gelegentlichen Ansätzen auftritt und in Kants Entwicklung auf einer Vorstufe seiner in der Kritik der Urteilskraft endgültig formulierten Ästhetik bedeutend wird,⁸⁾ und endlich, wie er sich zu der nachkantischen idealistischen Ästhetik verhält.⁹⁾

In Hinblick auf die jüngst vergangenen Jahrzehnte können wir sagen, daß der Gedanke der Immanenz des ästhetischen Wertes im Sinnenbild in zwei ganz verschiedenen Lagern und fast unabhängig voneinander vertreten worden ist; einmal von der systematischen Philosophie her, die das ästhetische Phänomen von vornherein in einem allgemeineren Zusammenhang sieht, sodann von der Ästhetik der bildenden Kunst aus, die an eine Erweiterung ihrer an einem besonderen Gegenstand gewonnenen Erkenntnisse erst in zweiter Linie denkt. — Wir beginnen mit einer kurzen Kennzeichnung der Versuche der ersten Art.

F. Brentano¹⁰⁾ hat eine Einteilung der psychischen Phänomene durchzuführen versucht, die ihm zugleich für den Aufbau der Philosophie bestimmend war. Er schied 1. das Vorstellen, 2. das Urteilen, 3. die Phänomene der Liebe und des Hasses. Jeder der drei Gruppen entspricht ein eigentümliches Ideal und darauf begründet eine philosophische Disziplin. Wie die Logik das

urteilende Denken mit Hinsicht auf das Ideal der Wahrheit, die Ethik die Gefühlsphänomene (Liebe und Haß) mit Hinsicht auf ihr „richtiges“ Verhalten untersucht, so soll dem Vorstellen die Ästhetik zugeordnet sein.

Die eigentümlichen Konsequenzen, zu denen die Ansätze Brentanos von der Phänomenologie ausgestaltet worden sind und die im Wesentlichen auf ganz anderem Gebiete als dem der Ästhetik liegen, haben wir hier beiseite zu lassen. Auch darf nicht unbemerkt bleiben, daß Brentanos Begriff der Vorstellung nicht durchaus mit dem, was wir Sinnenbild nannten, zusammenfällt. Vorstellungen haben für ihn den weiteren Sinn der *ideae sive rerum imagines* des Descartes, tragen also, z. B. in der begrifflichen Beziehung auf ein Ding, bereits Elemente in sich, die wir dem logischen Bereich zuweisen würden. Aber wichtig bleibt uns in jedem Falle die Ablösung der Ästhetik von den Lust- und Unlustphänomenen und ihre Zuordnung zu der präsentativen Funktion.

Von ganz anderen Voraussetzungen her, die im wesentlichen in Diltheys Lebensphilosophie zu suchen sind, hat M. Frisch-eisen-Köhler¹¹⁾ die Behauptung aufgestellt, daß in der Anschauung der Kunst die Empfindung in ihrer „Selbstgenügsamkeit“ hervortrete. Diese freilich nur angedeutete Kennzeichnung des ästhetischen Phänomens dient hier vor allem zur Stützung eines erkenntnistheoretischen Gedankenganges: dem Erfahrungsmonismus des logischen Idealismus gegenüber soll die Eigenart der empfindungsmäßigen Grundlage unserer Welterfahrung behauptet werden.

Den bedeutendsten Platz aber nimmt hier wegen der energischen Durchbildung seiner Lehre Benedetto Croce ein. In seiner Philosophie des Geistes unterscheidet er als Grundformen geistiger Gestaltung die theoretische und die praktische Aktivität, und innerhalb der ersteren die intuitive und die begriffliche Erkenntnis. In das Bereich der Intuition, die mit Ausdruck gleichgesetzt wird, gehört als ihre eigentümliche Ausprägung die Kunst. Das Verhältnis der verschiedenen Formen des Geistes ist so gedacht, daß sie als ideale Phasen aufeinander folgen und sich überlagern, ohne daß sie aber in der Realität des einzelnen Erlebnisses zeitlich auseinanderlägen.

Die *intuizione* (etwa mit dem, was wir Sinnenbild nennen, zusammenfallend) hat danach eine doppelte Funktion. Sie ist

einmal mit Hinsicht auf die anderen Formen des Geistes die primitive und voraussetzungsloseste Phase und gibt erst die sinnlich-erscheinungshafte Grundlage, auf der sich die Erkenntnis und weiterhin das willensmäßige Verhalten aufbauen können. Sie gewinnt zweitens in der Kunst ihre Ausgestaltung und ihren eigentümlichen Wert, und es ist die Ästhetik, die sich mit ihr in dieser ihrer Selbständigkeit beschäftigt.¹²⁾

Schließlich müssen noch die Versuche der Rickertschen Schule, eine transzendente Begründung der Ästhetik zu liefern, erwähnt werden. Zwar bildet den Ausgangspunkt dieser Untersuchungen ein in strenger Allgemeinheit und Transzendenz erfaßtes Wert-Telos. Der formale Charakter dieses Wertes fordert aber einen „Stoff“, an dem er als transzendente Formung erst in Erscheinung tritt. Damit sieht man sich auch hier an die Anschauung und die Entfaltung der ihr eigentümlichen Wesenszüge verwiesen.¹³⁾

So zeigt sich, daß von verschiedenen systematischen Voraussetzungen her ein Zugang zu der Lehre von der Immanenz des ästhetischen Wertes im Sinnenbild möglich ist, daß diese also wenigstens in ihren allgemeinsten Grundlinien von einer realistischen oder idealistischen Erkenntnistheorie nicht abhängig ist.

Auf ganz anderem Boden steht die zweite Gruppe dieser Versuche, die von der Betrachtung der bildenden Kunst ausgehen. Hier ist in erster Linie C. Fiedler zu nennen. Was in seiner Theorie der allgemeinen Philosophie angehört, hat geringe Bedeutung. Seine Erkenntnislehre ist eine grob linguistische Spielart des Kantischen Idealismus, ersichtlich ganz von der Betrachtung des ästhetischen Gegenstandes her entworfen, seine Metaphysik ist im Geiste Schopenhauers gedacht. Als Liebhaber und Kritiker hat er seine ästhetischen Essays und Aphorismen verfaßt, und in dieser Eigenschaft hat er sich für eine strengere, weniger auf das Gefühlsmäßige und das Inhaltliche gerichtete Kunst und Kunstbetrachtung eingesetzt, als er sie bei seinen Zeitgenossen vorfand. Aus solchen vorwiegend künstlerischen und praktischen Bestrebungen ist die Definition entstanden, die uns hier ihrer allgemeineren Bedeutung wegen interessiert: Kunst sei „die Entwicklung von Vorstellungen wie alles Denken Entwicklung von Begriffen“ sei. Der Künstler gestaltet seine Welt, indem er ihre Sichtbarkeit, die für gewöhnlich durch erkenntnis- und gefühlsmäßiges Verhalten des Subjekts ver-

deckt ist, zur Geltung bringt und seine Anschauung „bis zum Begreifen der Notwendigkeit“ steigert. Er ist gleichsam der Entdecker und Sachwalter der Welt in ihrer optischen Phänomenalität, und der Nichtkünstler muß, wofern er das Künstlerische an der Kunst erfassen will, über das inhaltliche Verstehen und genießende Nachempfinden hinaus auf diesem Weg nachzuzufolgen suchen.¹⁴⁾

Verwandt mit dieser Theorie ist die Betrachtungsweise A. Hildebrands (dem sich H. Cornelius anschloß), und ihre Wirkung auf die Kunstgeschichte ist unverkennbar. Man denke nur an H. Wölfflins Forderung einer Kunstgeschichte als Geschichte des Sehens oder R. Hamanns Herleitung der ästhetischen Form aus dem „Eigenwert der Wahrnehmung“.¹⁵⁾

Wir sagten: die Art ihres Auftretens sei bezeichnend für die augenscheinlichsten Vorzüge der Theorie. Die Einheit des ästhetischen Gegenstandes, die sie verbürgen will, wird sich tatsächlich zuerst dem zusammenschauenden Systematiker darbieten, dann aber auch dem Betrachter der bildenden Kunst eher als etwa dem Betrachter der Dichtkunst, die sich weniger leicht und deutlich aus den kulturellen Bezügen und aus dem größeren Komplex der Literatur als Einheit herauslösen läßt. Das uns gegenübergestellte, mit Teilnahme, aber mit Freiheit des Geistes betrachtend aufzunehmende Bildwerk scheint ein besonders eindringliches Symbol für die Eigentümlichkeit des Ästhetischen sowohl gegenüber dem bei keiner Anschauung verharrenden, zu einem nichtanschaulichen begrifflichen Wesen vordringenden Denken wie gegenüber dem von Trieben gedrängten, nach Zielsetzungen fortschreitenden Handeln.

Aber auch das Bedenken der „Enge“ der Theorie (im Sinne der Extension und der Intensität) könnte durch die Art ihres Auftretens als bestätigt gelten. Von der einen Seite, der Systematik her, ist man (abgesehen von Croce) über Andeutungen und allgemeine Pläne zu einer ausgeführten Ästhetik nicht vorgegangen; und auf der anderen Seite, der Theorie der bildenden Kunst, hat man sich im ganzen auf das eigene Gebiet beschränkt, wenn auch einzelne Wirkungen auf das andere Lager¹⁶⁾ und einzelne Versuche der Erweiterung auf andere Kunstarten oder das ganze Gebiet der Ästhetik nicht fehlen.¹⁷⁾

Noch eine weitere Eigentümlichkeit der Theorie ist schon durch ihr Hervortreten bezeichnet. Man darf wohl sagen, daß

das Bildwerk wenn nicht weniger tief, so doch weniger unmittelbar und leidenschaftlich bewegt, als ein Musikwerk oder eine Dichtung zu bewegen imstande sind. Es ist, wenn man hierin Fiedler glauben will, an dem Bild mehr zu begreifen als zu empfinden. Diese Nähe der Intellektualität ist auch an der Lehre von der ästhetischen Immanenz zu spüren: stellt sie doch das ästhetische Phänomen zusammen mit dem logischen Sinngebilde in den weiteren Bereich der Theorie; während umgekehrt die Ästhetik des Gefühls ihren Gegenstand dem Gebiete der praktischen Beziehungen nähert. Wie hier eine ethische, so scheint nun eine begriffliche Deutung des Schönen nahegelegt.¹⁸⁾ Damit rückt die ästhetische Reflexion in unmittelbare Nähe der Theorie des Verstehens. Wenn nämlich bei der Erklärung des Ästhetischen das Hauptgewicht statt auf die Gefühlsregung auf die „Schau“, das intuitive Aufnehmen eines anschaulich sich Darstellenden gelegt wird, so kann nunmehr das Verstehen, sofern es sich auf Individuelles richtet, in einer Art von Mittelstellung zwischen logischer und ästhetischer Erfassung erscheinen — eine Tatsache, die durch die Geschichte der Theorie des Verstehens ihre Bestätigung erfährt. Um nur auf den Beginn dieser Geschichte hinzuweisen: der Gedanke einer Philosophie der Kunst ist in Friedrich Schlegels Kopf gleichzeitig mit dem einer „Philosophie der Philologie“ entstanden.¹⁹⁾

Es soll nun im folgenden versucht werden, diese teils zerstreuten, teils divergierenden Gedankenlinien unter einem einheitlichen methodischen Gesichtspunkt, wie er uns durch die einleitende Überlegung gegeben wurde, zusammenzufassen. Der im Sinne der bisherigen Verständigung erfaßte Immanenzbegriff soll durch Anwendung auf die prinzipiellen Fragen der Ästhetik auf seine Haltbarkeit und Leistungsfähigkeit als Grundbegriff geprüft werden. Diese Prüfung wird zugleich in einer Entwicklung seiner bisher nur skizzierten Bedeutung und, untrennbar hiervon, in der Abwehr der wesentlichen Bedenken bestehen müssen. Zweierlei vor allem wird zu klären sein:

1. Wenn von dem „Eigenwert der Wahrnehmung“ oder der „Selbstgenügsamkeit der Empfindung“, dann auch von einer „Entwicklung der Vorstellungen“ gesprochen wird, so ist wohl klar, daß mit diesen verschiedenen Ausdrücken auf ein Gleiches oder wenigstens Ähnliches abgezielt ist und daß diese Gemein-

samkeit durch den Immanenzbegriff nicht unzutreffend bezeichnet werden darf. Aber eine scharfe Abgrenzung dieses gemeinsamen Sinnes ist damit noch nicht gegeben. Denn die aristotelischen Begriffe Entelechie und Dynamis, die wir zur Verdeutlichung anführten, können doch, aus dem Zusammenhang ihres teleologischen Systems herausgenommen, wenig mehr als die Bedeutung eines Gleichnisses haben. Das Verhältnis von Wert und zugeordneter Erscheinungsform, von sinngebendem Prinzip und sinnhafter Darstellung oder wenn man will von Idee und Erscheinung, das einstweilen durch den Begriff der Immanenz nur ungefähr bezeichnet ist, bedarf der weiteren Bestimmung, von welcher aus Sinn und Recht von Ausdrücken wie Eigenwert, Selbstgenügsamkeit, Steigerung oder Entwicklung eines immanenten Wertes erst wird beurteilt werden können.

2. Wenn unter dem „Sinnenbild“, dem nach der Behauptung der Theorie die ästhetische Sinnhaftigkeit immanent sein soll, ausschließlich oder wesentlich verstanden wird: das sinnliche Erscheinen wirklicher Dinge für die Wahrnehmung; wenn demzufolge das ästhetische Prädikat „schön“ die gleiche Beziehung auf das Objekt hat wie die Eigenschaftsbezeichnungen, die über Größe, Farbe, stoffliche Zusammensetzung und dgl. aussagen — dann hat der Vorwurf der Enge (im Sinne der Intensität) zweifellos recht. Dann fällt die vorliegende Theorie unter den Begriff des „einseitigen Objektivismus“; d. h. im ästhetischen Phänomen wäre das Moment des Gefühls oder Ausdrucks (beides gleichzusetzen möge für jetzt gestattet sein) ebenso abgesondert und vernachlässigt, wie hier das erlebende und fühlende Subjekt — als von dem „schönen“ Objekt abgesondert, ihm gegenüberstehend gedacht — außerhalb des Untersuchungsfeldes bliebe. Diese Vernachlässigung und Einseitigkeit müßte aber notwendig als Ergänzung und Opposition den ästhetischen Subjektivismus auf den Plan rufen.

Es folgt also: wenn die Theorie von der Immanenz des ästhetischen Wertes im Sinnenbild standhalten will, so darf dieses nicht wie das wirkliche Objekt dem erlebenden Ich in strenger Absonderung gegenüberstehen. Die sinnliche Form muß sich als „innere“, „gefühlte“, als ursprünglich ausdrückende Form erweisen lassen.

Von diesen beiden durch die Sache geforderten Erklärungen wird die erste, auf die durch den Immanenzbegriff bezeichnete

Relation bezüglich, versuchen müssen, das allgemeine Problem von Wert und Wirklichkeit, Wert und Unwert in seiner ästhetischen Besonderung zu erfassen. Die zweite Erklärung wird sich zugleich mit einem charakteristischen Versuch der neueren Philosophie, die Objektivität der ästhetischen Form mit ihrer Gefühlsbezogenheit zu verbinden, auseinanderzusetzen haben: mit der sog. Einfühlungstheorie.

Wir kehren somit zu dem Ausgangspunkt unserer Überlegung zurück, wenn wir zusammenfassend sagen: die Rechtfertigung der Lehre von der Immanenz des ästhetischen Wertes im Sinnenbild stellt einen Versuch dar, die Einheit der ästhetischen Form philosophisch zu begründen. Wenn wir den Grundgedanken dieses Versuches in seinem Verhältnis zum Grundgedanken der idealistischen Ästhetik, die uns als das Paradigma einer Philosophie der einheitlichen ästhetischen Form gelten darf, formelhaft bezeichnen wollen, so dürfen wir sagen: während dort die schöne Form als die Idee in der Erscheinung definiert wurde, versuchen wir sie zu verstehen als die Idee des Erscheinens.

5. Die Idealität oder die Kulturfunktion der Kunstform, als Forderung an der idealistischen Ästhetik aufgezeigt.²⁰⁾

Der Punkt, auf den sich unsere Untersuchung stellt, läßt sich auf doppelte Weise kennzeichnen. Einmal im Hinblick auf die gegenwärtige philosophische Forschung. Hier können wir, wie sich zeigte, von ganz bestimmten verstreuten, aber auf ein Ziel hinstrebenden Ansätzen ausgehen. Sodann durch das Verhältnis zu der Ästhetik des deutschen Idealismus. Dieses beruht, nach den bisher betrachteten Absichten unserer Untersuchung, auf folgendem:

1. Wie die idealistische Ästhetik versuchen wir, die Wesenseinheit der objektiven ästhetischen Form philosophisch zu begründen;

2. wie die idealistische Ästhetik wollen wir unseren ästhetischen Objektivismus über den Gegensatz von (einseitigem) Objektivismus und Subjektivismus hinausheben. Dies leistete dort die „Idee“, als Aufhebung der Subjekt-Objekt-Dualität. Wir meinen des Zwiespalts dadurch Herr werden zu können, daß wir mittels der transzendentalen Methode die objektive Sinnform in den Mittelpunkt der Untersuchung stellen.

Wir möchten diese Betrachtung des Verhältnisses zur idealistischen Philosophie noch um einen Schritt weiter führen: sie wird uns am bequemsten auf ein weiteres Erfordernis leiten, das aus unserer Aufgabe entspringt und das wir bisher unbeachtet gelassen haben.

Aus unserer Formel, die schlaglichtartig das Gemeinsame und das Unterschiedliche beleuchten sollte — der Idee in der Erscheinung steht gegenüber: die Idee des Erscheinens — läßt sich Verschiedenes ablesen. Zuerst stellt sie den immer wieder gegen die idealistische Ästhetik erhobenen Einwurf der Heteronomie ins Licht. Sofern „Idee“ im Sinne der idealistischen Definition eine logische Sinnbestimmtheit bezeichnet, scheint man aus ihr nicht die ästhetische Gesetzmäßigkeit herleiten zu können, ohne in den Fehler der alten rationalistischen Ästhetik zurückzufallen. Von diesem Vorwurf rationalistischer Heteronomie scheint die moderne Definition frei, da ihr „Idee“ nichts als das immanente sinngebende Prinzip der Erscheinungsform bedeutet.

Lassen wir zuerst diesen Vergleichspunkt außer Betracht, so kann auch umgekehrt durch die Formel der Gliederungsreichtum und die Bedeutungsfülle der älteren, die relative Leere der modernen Theorie angedeutet sein. Wie verhält sich, so fragen wir, die Theorie von der Immanenz des ästhetischen Wertes im Sinnenbild zu den beiden augenscheinlichen Vorzügen des metaphysisch-idealistischen Standpunktes, der einmal die Gliederung, ferner die geistige Bedeutung (die Idealität) seines Gegenstandes zu erfassen versprach? Wir versuchen diese beiden Züge der idealistischen Ästhetik in ihrer prinzipiellen Bedeutung kurz zu kennzeichnen.

1. (Das Gliederungsprinzip.) Die Einheit ihres Formbegriffes gliedern hieß für die idealistische Ästhetik, die wesentlich Kunsttheorie war: ein System der Künste begründen.²¹⁾ Der Gedanke der Selbstentfaltung der Idee bot hierzu eine geeignete Handhabe. Nachdem noch Kant sich mit einer durch einen äußeren Gesichtspunkt bestimmten Gruppierung der Künste begnügt hatte, unternahm es Schelling als erster, mit Hilfe seiner Potenzenlehre ein System im eigentlichen Sinn zu entwerfen. D. h. aus der Wesenheit der ästhetischen Form sollte sich die Verzweigung in Kunstarten und Gattungen zu einem Reich der Kunst darlegen, dessen Gliederung das System des Geistes auf eine eigentümliche Art wiederholte. Nun sah sich aber der

deutsche Idealismus in einer bestimmten historischen Perspektive, bestimmt vor allem durch das Verhältnis zum Griechentum, und sie ließ von vornherein ein historisches Moment in diese Systematik eingehen. Die vollständigste Vereinigung des geschichtlichen und des systematischen Elements ist in Hegels historischem System der Kunst erreicht: das zeitliche Hervortreten der Künste soll aus einer zeitlosen Ordnung, aus der Idee begriffen werden.

Gegenüber dieser Formeinheit, die die ganze Gliederungsfülle der systematischen und historischen Kunstwelt aus sich entläßt, muß der moderne Formbegriff allerdings leer erscheinen. Das Verhältnis könnte ähnlich sehen dem, das zwischen der auf eine Geschichtsmetaphysik gestützten Rechtsphilosophie Hegels und dem formalen, der Positivität des Rechts entfremdeten Normbegriff des Neokritizismus stattfindet.²²⁾

2. (Das Prinzip der Idealität.) Wenn wir sagen: die idealistische Ästhetik habe die Einheit der in sich gegliederten ästhetischen Form zu begründen versucht, so bleibt diese Kennzeichnung einseitig. Die zweite Funktion der „Idee“ in der Ästhetik bestand darin, der ästhetischen Form das zuzusprechen, was wir als ihre Idealität oder ihren Lebenssinn bezeichnen möchten. Folgen wir der großen historischen Überschau in Hegels Einleitung zu den Vorlesungen über Ästhetik, so hatte die Wissenschaft, die sich hier auf dem „absoluten Standpunkt“ vollendete, zwei voneinander untrennbare Aufgaben zu bewältigen. Einmal war die Eigentümlichkeit und Selbstgenügsamkeit der ästhetischen Form, die der Rationalismus heteronomen Werten, dem Nutzen, der Belehrung, der Besserung usw. untergeordnet hatte, zu begründen; sodann war ihre Würde oder geistige Bedeutung, ihre Idealität sicherzustellen.²³⁾ Die erste Reihe führte auf Kant, die zweite auf Winckelmann als ihren Beginner zurück; die erste verbürgte die Autonomie, die zweite die Kulturfunktion der Kunst. — Der naheliegende Einwand, daß das überlegene, die Eingliederung in das System des Geistes bewirkende Prinzip, die Idee, der ästhetischen Form gegenüber genau so heteronom sei wie die Bestimmungen der Aufklärungsästhetik und daß also der heteronome Rationalismus hier unter anderer Form erneuert werde, trifft erst, wenn man die spekulative Voraussetzung — Trennung von Reflexionsstandpunkt und ablosutem Standpunkt — nicht mehr anerkennt.

Wenn hier der Kunst ihrer Definition nach ein höchster Gehalt und Rang in der geistigen Welt zugesprochen ist, so mag daneben die moderne Bestimmung als „niedrig“ gelten, d. h. sie scheint nicht bis in die Region hinaufzureichen, in der die Kunstform durch die Verknüpfung mit den übrigen Werten zu einer geistigen oder kulturellen Tatsache wird. Innerhalb des idealistischen Gedankenkreises wäre sie etwa ein Beispiel der „bloß sinnlichen“ Kunstauffassung, von der Solger den Erwin seines philosophischen Gesprächs durch dialektische Künste zu einer höheren Betrachtung hinaufführt.

Wie haben wir uns zu diesen beiden Vergleichspunkten zu stellen und inwieweit ergeben sich aus ihnen Folgerungen für die Anwendung oder Fortbildung des ästhetischen Prinzips der Immanenz?

Was den ersten Punkt anlangt, so glauben wir, daß sich aus ihm keine Forderung für unseren Formbegriff wird herleiten lassen. Vielmehr scheint es, daß im Gebrauch der Idee als Prinzip der systematischen und historischen Gliederung gerade das nicht Wiederholbare der idealistischen Ästhetik besteht. Der Beweis für die Unmöglichkeit einer solchen aus dem Formbegriff selbst gewonnenen Gliederung, die Unmöglichkeit damit auch eines philosophisch begründeten Systems der Künste kann, wie Croce dies getan hat, aufzeigen, daß jeder denkbare Einteilungsgesichtspunkt der ästhetischen Form gegenüber heteronom bleibt; oder man gelangt mit Dilthey zu dem gleichen Schluß von dem Satz aus: daß ein unzertrennlicher Zusammenhang zwischen geschichtlich erwachsenem Gehalt und der ihm zugehörigen Form besteht.²⁴⁾ Wir begnügen uns hier mit einem historischen Hinweis und sagen: jenes philosophisch, d. h. aus dem Formbegriff selbst begründete „historische System“ der Künste hatte zwei geschichtliche Voraussetzungen. Erstens: wenigstens auf einem Kunstgebiet, der Dichtung, war eine Formüberlieferung lebendig, die durch bewußt gepflegte, wenn auch immer mehr sich lockernde Regelmäßigkeit den Gattungsgesetzen eine wirkliche Existenz verlieh. Insofern hatte es einen guten Sinn, von dem Drama, dem Epos als etwas an sich Bestimmtem zu reden. Mindestens also an dieser Stelle füllte sich das leere Gattungsgehäuse der Spekulation mit dem realen Inhalt künstlerischer Formüberlieferung. Zweitens: ein noch be-

grenzter geschichtlicher Umkreis machte den Versuch möglich, den geschichtlichen Verlauf als eine sinnvolle Richtung zu deuten, deren einzelne Stadien aus der Idee abzuleiten und so der Zeitlichkeit zu entheben seien.

Beide Voraussetzungen stehen nicht mehr in Geltung, seit das 19. Jahrhundert die historische Welt entwickelt hat. Wie man heute nicht mehr vom Drama an sich, sondern von dem griechischen und elisabethanischen Drama sprechen wird,²⁵⁾ wie alle Versuche einer transzendenten Geschichtsphilosophie²⁶⁾ zum Scheitern verurteilt sind — gerade so wird es unmöglich sein, die selbständig entwickelte historische Kunstwissenschaft in den Rahmen ästhetischer Spekulation zurückzuzwingen, ihren Begriffen von Lyrik, Sinfonie, Relief usw. eine andere Geltung zuzutrauen als sie ihr empirischer Gebrauch in der Erfassung des geschichtlich Einmaligen rechtfertigt. Wenn man also den durch das Prinzip der Immanenz bezeichneten Begriff der Ästhetik formal nennen will, so wäre dieser Formalismus durch die philosophische Methode, die auf das An-sich, das Allgemeine des Wirklichen, nicht die historische Besonderung geht, gefordert.

Doch liegt hier das Bedenken nahe: daß ein solcher „formaler“ Begriff, der, anstatt die empirische Wirklichkeit zu gliedern und damit verständlich zu machen, gleichsam in indifferenter Entfernung über ihr schwebt, gänzlich nutzlos sei. Wir hätten einen ästhetischen Formbegriff, der zum Verständnis des wirklichen ästhetischen Gegenstandes nichts beitrüge. Der zweite Vergleichspunkt mag uns darüber belehren, wie die anscheinend bedrohte Beziehung zwischen ästhetischer Reflexion und Kunstgeschichte — und das heißt zugleich: zwischen allgemeinem ästhetischem Begriff und seinem konkreten Gegenstand — auf andere Weise wiederherzustellen ist.

Jene zweite Eigentümlichkeit der idealistischen Ästhetik, vermöge deren sie der ästhetischen Form ihren Sinn innerhalb der Gesamtheit der Werte und mit einem idealen Gehalt ihre kulturelle Bedeutung sicherte, scheint nun allerdings eine Forderung zu enthalten, an der kein Versuch, die Einheit der ästhetischen Form zu begründen, vorübergehen darf. Es handelt sich nicht wie bei dem ersten Punkt um die Brauchbarkeit des ästhetischen Formbegriffes zur Gliederung seines Gegenstandes sondern um seine Fähigkeit, seinen Gegenstand überhaupt vollständig zu erfassen, also um seine Richtigkeit oder Falschheit. Man muß

fragen, ob denn die Lehre von der Immanenz des ästhetischen Wertes im Sinnenbild bis zu dem Punkt gelangen kann, an welchem das Kunstwerk seine eigentümliche Wirklichkeit und geistige Bedeutsamkeit gewinnt; oder ob sie zwar, ähnlich wie manche psychologische Theorien, zu einer Aufklärung der sog. ästhetischen Elementarphänomene vielleicht hinreicht, nicht aber zu einer Theorie der Kunst? Aber die grundsätzliche Trennung von ästhetischen Elementarphänomenen und Kunstform, die weiterhin dazu führen muß, die letztere unter den außerästhetischen Gesichtspunkt eines zu der elementaren Form hinzutretenden menschlich-bedeutsamen Gehaltes zu stellen, hebt gerade die Voraussetzung auf, von der wir ausgehen und von deren Erweis wir alles abhängig machen zu müssen meinten: die Einheit der ästhetischen Form. Wenn diese Voraussetzung bestehen soll, dann darf kein ästhetisches Phänomen so elementar sein, daß in ihm nicht jene höhere Bedeutsamkeit schon irgendwie angelegt wäre, dann darf nicht, um den Begriff des Kunstwerks vollständig zu machen, ein irgendwie bestimmter Gehalt von außen der Elementarform beigefügt werden. Wäre doch immer erst das Verhältnis zwischen dieser Form und jenem heteronomen Gehalt aufzusuchen, und erst in seiner Bestimmung dürfte der Begriff des Kunstwerks gefunden werden.

Der Zugang zu dieser Frage nach der Idealität der Kunstform oder ihrer Kulturfunktion, der nach dem Verfall der idealistischen Voraussetzungen weithin verschüttet blieb, wurde für die neuere Philosophie von der als Geistesgeschichte verstandenen Geschichte her wiedergewonnen. Wenn der Psychologe in einem gewissen Kreis mit der Analyse von Wirkungsfaktoren und der Prüfung von künstlich abgesonderten Formwerten auskommen mag, so bleiben die gewonnenen Begriffe für den Betrachter der kulturellen und künstlerischen Geschichte unfruchtbar. Was die idealistische Ästhetik in abstrakten Formeln auszusprechen versucht hatte, steht ihm als anschauliche Wirklichkeit vor Augen: die Kulturbezogenheit der Kunstform. Daß in der höchsten Kunstform zugleich ein höchster geistiger Gehalt, Eigentum der Kulturgemeinschaft ebenso wie des Individuums, zur Vollendung gelangt; daß die Gedanken und Bestrebungen der Menschheit, die auf Höchstes, aber auch die auf Tägliches gerichteten, sich im Kunstwerk fortsetzen und weit entfernt, seine Reinheit zu beeinträchtigen, vielmehr die Bedingungen seiner lebendigen Wirk-

samkeit sind — dies tritt hier als eine Tatsache auf, und jene beiden Seiten, die elementare Form und den bedeutenden Gehalt auseinanderreißen wollen hieße: den Gegenstand selbst aufheben.

Bei dem Versuch, die geschichtliche Wirklichkeit zum philosophischen Begriff zu bringen, mußte das fast vergessene Problem dieses Sachverhaltes wieder in das Gesichtsfeld des Denkens eintreten. So war es Dilthey, der, nachdem er die Grenzen der psychologischen Elementarästhetik aufgezeigt hatte, die Frage nach der „Funktion der Kunst im geistigen Haushalt des Menschenlebens“ neu formulierte.²⁷⁾ In ihr tritt am reinsten der Kern seiner „Anti-Fechner-Ästhetik“ hervor — diese selbst freilich nur ein Teilstück der mit Diltheys eigenen Worten zu formulierenden philosophischen Aufgabe: „das höhere Leben der wissenschaftlichen Rechtfertigung zugänglich zu machen“.²⁸⁾

Die Bestimmung der einheitlichen ästhetischen Form und somit auch die Diskussion des Immanenzbegriffes gewinnt nun eine neue Dimension: der ersten Forderung nach Bestimmung der Autonomie der ästhetischen Form tritt die zweite nach Bestimmung ihrer Kulturfunktion gegenüber. Sie können einander nicht widersprechen, denn beide sind im Gegenstand selbst gegründet: die eine weist auf das Ästhetische als eine eigentümliche Form des Geistes, die zu ihrer Erfassung eine philosophische Wissenschaft erheischt, die andere auf die Wirklichkeit des Ästhetischen im vom Menschen geschaffenen, aus einer bestimmten persönlichen und kulturellen Situation hervorgegangenen Kunstwerk. Wo sie sich dennoch zu widersprechen scheinen, muß der Geltungsbereich der beiden komplementären Begriffe verkannt oder mangelhaft definiert sein. Ihre weitere Bestimmung wird also vorzüglich in der Abwägung und Begrenzung der Ansprüche des Autonomiebegriffes einerseits, des Begriffes der Kulturfunktion andererseits bestehen müssen. Die Ästhetik bemächtigt sich damit eines Problems, dessen Polarität ebenso bei der Untersuchung der Religion, des Staates, des Erziehungswesens, der Kultur überhaupt hervortreten muß. Denn überall handelt es sich darum, mit der Wirklichkeit der jeweils betrachteten Form ihre Verwurzelung in der geschichtlichen Welt zu fassen.²⁹⁾

6. Die Idealität oder die Kulturfunktion der Kunstform und die Frage des ästhetischen Inhalts.

Die Forderung, auf die uns der Vergleich mit der Ästhetik des deutschen Idealismus und der Zusammenhang der ästhetischen Fragestellung mit dem Problem der Geschichte führte, läßt sich ebenso unmittelbar von dem Gegenstand herleiten.

Wie beim Ausgang unserer Überlegungen versuchen wir wiederum, uns die Einheit der ästhetischen Form zu vergegenwärtigen, wie sie vor allem im Kunstwerk sich darstellt. In dem Bemühen, diese Einheit theoretisch zu erfassen, kann man, statt subjektive und objektive Bestandteile zu unterscheiden, auch auf eine in anderer Richtung verlaufende Gliederung achtgeben. Man sondert dann zwei innerhalb des ästhetischen Gegenstandes verlaufende Gegenstandsschichten folgendermaßen:

Einmal ist das Kunstwerk als sinnliche Darstellung entweder ein räumliches Gebilde von gewisser Ausdehnung, Gestalt und Färbung oder ein in der Zeit verlaufendes Klanggebilde von gewisser Tonhöhe, gewisser rhythmischer Gliederung und klanglicher Färbung oder auch beides in einer bestimmten Vereinigung. Wir nennen dies zum Unterschied von der Form im umfassenden Sinne die Erscheinungsform des ästhetischen Gegenstandes.

Zweitens: das Erscheinende kann zugleich auf einen in ihm dargestellten oder bedeuteten Inhalt hinweisen. Die blaue Fläche kann „Himmel“ darstellen, das Klanggebilde als sprachlicher Satz einen Gedanken bedeuten. Wir bezeichnen diesen zweiten Bestandteil als Inhaltsschicht.

Den Ausdruck, den man etwa als einen dritten Bestandteil namhaft machen möchte, lassen wir zunächst außer acht. Er umfaßt die ganze Sphäre des ästhetischen Gehalts, d. h. außer den sinnhaft bestimmten, selbständigen Inhalten noch den bedeutungsmäßig nicht differenzierten Stimmungsgehalt.

Wie gegenüber dem Dualismus von subjektiven und objektiven Bestandteilen, so bieten sich auch hier der ästhetischen Theorie zwei verschiedene Möglichkeiten dar.

Entweder geht sie von der Erscheinungsform als dem eigentlich ästhetischen Bestandteil aus, dessen Allgemeinheit sie durch den Begriff der Harmonie, näher durch gewisse Verhältnis-

bestimmungen (Schönheitslinie, Goldener Schnitt) oder durch einen vollständigen Kanon zu fixieren strebt. Da aber die Inhaltsschicht des Phänomens nicht zu beseitigen ist, muß der Form wenigstens die Fähigkeit zugesprochen werden, heterogene Inhalte in sich aufzunehmen. Man spricht hier von einem morphologischen Formalismus, der von dem zuvor bezeichneten methodischen Formalismus zu scheiden ist.

Oder die Theorie geht als „Inhaltsästhetik“ von dem Dargestellten und Bedeuteten als dem eigentlichen Wertträger aus, entweder durch Bestimmungen über die Auswahl eines angemessenen Gegenstandes, wie in primitiver Form die Poetik des 18. Jahrhunderts mit ihren Vorschriften über das Belehrende, das Bessernde, das Neue; oder durch Kennzeichnung eines bedeutungshaft bestimmten Gefühlsinhalts; wie z. B. die soziologische Ästhetik, die im Gefühl der Sympathie den letzten Sinn künstlerischer Gestaltung sieht.³⁰⁾ Da aber die inhaltliche Bedeutungshaftigkeit erst durch sinnliche Darstellung zum ästhetischen Phänomen wird, muß dem Inhalt die Möglichkeit sinnlicher Einkleidung zugesprochen werden.

Das Gegensatzpaar von Formalismus und Inhaltsästhetik kann im ganzen³¹⁾ mit einem weiteren Gegensatz identifiziert werden. Da nämlich die Erscheinungsform das ästhetische Phänomen in seiner Absonderung betrifft, während der Inhalt die Verknüpfung mit einem Lebensgehalt, den Ideen und Bestrebungen der Kultur, mit den „außerästhetischen Werten“ vermittelt, so wird dem Formalismus eine einseitige Steigerung des Autonomiebegriffes im Sinne artistischen Fürsichseins naheliegen, und die Inhaltsästhetik umgekehrt wird heteronome Ästhetik sein.

Wir werden dieser Alternative von Formalismus und Inhaltsästhetik, Autarkie und Heteronomie gegenüber ähnlich zu argumentieren haben wie vorher, als die Abgrenzung der subjektiven gegen die objektiven Faktoren in Frage stand. Das Recht kann nicht einfach auf einer der beiden Seiten liegen, weil die eine Partei nicht den ganzen Gegenstand umfaßt, die andere ihn völlig zu verfehlen Gefahr läuft. In jedem Fall lassen sie wenn nicht tatsächlich so dem Prinzip nach die Frage nach der Beziehung der von ihnen betrachteten Erscheinungsform zu einem zugeordneten Inhalt und umgekehrt, also das wesentliche Problem übrig. Der Formalismus muß voraussetzen, daß seine Er-

scheinungsform bedeutungsbezogen, die Inhaltsästhetik, daß ihr ästhetischer Inhalt formhaft sei — und nur durch diese Voraussetzung können sie als Theorie des Ästhetischen auftreten.

Hieraus ergibt sich für uns eine klare Forderung: der Grundbegriff der Ästhetik darf nicht einen der beiden Faktoren abgetrennt von dem anderen, sondern er muß ihre Beziehung enthalten. M. a. W. unser Formbegriff darf nicht die bloße Erscheinungsform in dem oben bezeichneten Sinne meinen, sondern er muß die Inhaltsschicht ursprünglich mitumfassen; so daß von ihm auf einen ungeformten Inhalt zurückgehen soviel heißt wie: den Standpunkt der ästhetischen Reflexion überhaupt aufgeben. Er muß autonom sein, aber nicht im Sinne der Autarkie oder des Fürsichseins, sondern seine Eigengesetzlichkeit muß von der geistigen Wirklichkeit des kulturellen Daseins umfaßt, in ihr enthalten sein.

Damit wäre das letzte und entscheidende Kriterium bezeichnet, an dem wir den Immanenzbegriff zu messen haben; eine Prüfung, die deshalb doppelt wichtig ist, weil unleugbar die ästhetischen Anschauungen, die wir der vorläufigen Bestimmung dieses Begriffes zugrunde gelegt haben, namentlich soweit sie der Theorie der bildenden Kunst entstammen, zu einem artistischen Formalismus hinneigen und sich schließlich zu einer bloßen Doktrin des deutschen Spätklassizismus zusammenziehen wollen. Es fragt sich also, ob die Lehre von dem im Sinnenbild immanenten ästhetischen Wert diese ihrem Ursprung anhaftende Enge zu überwinden imstande sein wird.

An diesem Punkte erst tritt die ganze Tragweite des Immanenzbegriffes hervor. Es genügt nicht, daß er die Zusammengehörigkeit und unaufhebbare Wechselbeziehung zwischen ausdruckshaftem Sinnenbild und ästhetischem Wert dartut. In ihm erneuert sich der Leibnizsche Gedanke, mit dessen Hilfe der Begründer der philosophischen Ästhetik, A. Baumgarten, seine Wissenschaft entwickelt hat, der Gedanke der Kontinuität.³²⁾ In der Reihenfolge von bildhafter Form, deren Gehalt in der Unbestimmtheit des näher nicht zu bezeichnenden stimmungshaften Ausdrucks beharrt, bis zu der Form von höchster inhaltlicher Gegliedertheit etwa des sprachlichen Kunstwerks müssen wir eine Entfaltungsreihe sehen, die von ästhetischem Gesichtspunkt aus nirgends eine grundsätzliche Scheidung zuläßt und

deren beide Endpunkte innerhalb des Bezirks der ästhetischen Form liegen.

Unsere Überlegung, die von der hypothetischen Voraussetzung der ästhetischen Formeinheit ausging, versuchte, diese Einheit dem Dualismus von Subjekt und Objekt zu entheben und ordnete ihr zu diesem Zweck die transzendente Methode zu. Sie versuchte weiter, diese Formeinheit mittels des Immanenzbegriffes inhaltlich zu umreißen und in einem allgemeinen Überschlagn zu erwägen, wie diese Bestimmung etwa ihrer Aufgabe (einheitliche Zusammenfassung des ästhetischen Phänomens, die aber als Objektivismus den subjektiven, gefühlhaften Faktor nicht ausschließt) gerecht werden kann. Indem wir schließlich fragen, ob unser Formbegriff auch die weitere Dualität von Erscheinungsform und Inhalt dadurch überwinden könne, daß die inhaltliche Bedeutungshaftigkeit als die kontinuierliche Entfaltung der ursprünglichen Ausdruckhaftigkeit begriffen wird, schließt sich uns der Kreis der Überlegung, und wir haben den Weg von der äußeren Einheit der sinnlichen Erscheinungsform bis zu der konkreten Wirklichkeit des gehaltvollen Kunstwerkes in der Kultur durchlaufen. Damit ist zugleich in einer abkürzenden Übersicht der Plan der eigentlichen Untersuchung vorgezeichnet, die gleichfalls von außen nach innen, von der sinnlichen Erscheinung zur Bedeutung fortschreitet.

I.

Der Begriff des Sinnenbildes.

1. Poietische und philosophische Betrachtung.

Das Nachdenken über die Kunst ergibt sich natürlicherweise aus der Beschäftigung mit der Kunst und um ihretwillen. Die Schaffung von Kunstwerken ist zumeist Sache einer zünftigen Gemeinschaft, die ihre Erfahrung in gewissen überlieferten Regeln bewußt macht. Dieses Hervorbringen geschieht nicht ohne Hinblick auf das „Publikum“, die Auftraggeber im weitesten Sinn. Folglich wird auch das technische Wissen mehr oder minder eng mit der zweiten Art von praktischer Reflexion zusammenhängen, welche sich aus dem Bedürfnis der Erklärung für den Betrachter ergibt.

Doch tritt schon in den Anfängen der uns überlieferten europäischen Kulturgeschichte mit der Entstehung der griechischen Philosophie neben dieses der *ποησις* dienende, „kunstpraktische“ Wissen ein anderer Typus der theoretischen Kunstbetrachtung, der sich zu dem ersten nicht etwa verhält wie reine Theorie zur Praxis, sondern der praktisch ist in einem anderen und weiteren Sinn. Hier wird das Kunstwerk als ein Erzeugnis menschlicher Tätigkeit auf seine Stellung in der Welt des Seienden hin betrachtet. Nun kann die Frage nach dem Wesen der Kunst gestellt werden — sie wird zuerst durch die Lehre von der Mimesis beantwortet —, nun kann aber auch die Wirkung und Berechtigung des Kunstwerkes in der Ordnung der menschlichen Existenz zum Problem, die Kunstlehre ein Teil der Politik im platonischen Sinn dieses Wortes werden. Der Schwerpunkt des Denkens liegt jenseits der Kunst, und wir mögen hier von „Kunstphilosophie“ reden.

Die beiden Formen des Denkens über Kunst, der poietische und der philosophische Typus, können engstens vereint sein — in Platos Staat und der Poetik des Aristoteles ist der Grund zu der ganz praktischen Gattung der spätantiken und Renaissance-Poetik gelegt. Doch macht sich zugleich der mögliche Gegensatz bemerkbar, und zwar im Verhältnis zur Poesie. Diese, lange Zeit eine höchste Instanz im System griechischer Bildung, soll sich nun ihre Aufgaben von der neuen Gesetzgeberin, der Philosophie, zuteilen lassen. Ein „alter Zwist“, nach Platos Wort, kommt hier zum Austrag.¹⁾ Durch diesen Zusammenstoß an einem Problem praktischer Lebensgestaltung wird klar, was es heißt: die Beurteilung der Kunst in eine Fragestellung zu verlegen, die ihren Angelpunkt in den Prinzipien des kosmischen und menschlichen Seins hat.

Die Verschiedenheit der beiden Typen erhält sich im Lauf der weiteren Entwicklung als das Nebeneinander von technischer Kunstlehre und philosophischer Schönheits-Spekulation, die letztere vor allem durch neuplatonische Gedanken wachgehalten. Das Verhältnis besteht während des Mittelalters in fast völliger Fremdheit, seit der Renaissance in einem Wechsel von Abstoßung, Anziehung und teilweiser Durchdringung, und neuer Abstoßung. Die beim Emporblühen der bildenden Künste in der Hochrenaissance wuchernde Kunstlehre trägt durchaus prak-

tischen Charakter; daran ändern auch nichts gelegentliche Äußerungen bei L. B. Alberti und in dem berühmten Brief Raffaels, die an den zeitgenössischen Neuplatonismus denken lassen. Erst in dem folgenden Zeitalter des Manierismus, in den Schriften der Zuccari und Lomazzo, durchdringt sich die Lehre von der bildenden Kunst mit neuplatonischer Ideen-Metaphysik.²⁾ Noch Winckelmann und R. Mengs stehen im Umkreis dieser Überlieferung.³⁾ Im 19. Jahrhundert setzt dann die Reaktion ein, in Deutschland vor allem durch Rumohr, der die ästhetische Ideenlehre verspottete und die Kunstbetrachtung in das Atelier und Museum zurückrief.

Entsprechend verhält es sich mit der Theorie der Dichtkunst. Die Poetik bis ins 18. Jahrhundert hinein ist fast durchaus praktisch-technisch. Baumgartens *Meditationes* vermitteln die Verknüpfung mit den Prinzipien der Metaphysik, ohne daß dadurch der Gehalt an konkretem Wissen über die Kunst sich wesentlich umgestaltete. Noch in den Verhandlungen, die zwischen Goethe und Schiller über die Gesetze der Dichtkunst gepflogen werden, überwiegt der Geist kunstpraktischer Besinnung. Anders die Lage der um 1770 geborenen, im Zeitalter der idealistischen Philosophie aufgewachsenen Generation. Ein ganz auf künstlerische Gestaltung gerichteter Geist wie Hölderlin geht, um die Gesetze der Lyrik, der epischen und dramatischen Poesie aufzuzeigen, in die Tiefe der Spekulation zurück. Auch hier brachte das 19. Jahrhundert mit dem Zerfall der Synthese die Ernüchterung und Reaktion.

Man möchte nun fragen, ob sich die Verschiedenheit der beiden Typen, von poetischer und kunstphilosophischer Besinnung, nicht notwendig aus einer verschiedenen Blickrichtung immer wieder erneuern muß. Das eine Mal steht alle Begriffsbildung unter dem Gebot der Kunst selbst, indem sie entweder zur Hervorbringung oder wenigstens zu einer gemäßen Erfassung hinleitet. Der Gedanke entfernt sich nur von dem einzelnen konkreten Gegenstand, den Forderungen einer bestimmten Kunstart oder eines bestimmten Werkes, um zu ihm zurückzukehren. Diese Betrachtungsart wird ihren Vorzug weniger in der Allgemeinheit des Begriffs als in dem engen Bund mit den kunstsöpferischen Kräften suchen.

Im Gegensatz dazu wird der zweite, philosophische Typus bestrebt sein, von dem Phänomen in seiner strengen Allgemein-

heit auszugehen, dessen Wesen er durch logische Determination von anderen Phänomenen abzugrenzen und in einen systematischen Zusammenhang einzuordnen sucht. Da nun diese Determination auch den Platz der Kunst in der sinnhaft geordneten menschlichen Existenz bezeichnen muß, kann sich jene *παλαιὰ διαφορά* immer wieder erneuern, und sei es auch nur in der abgeschwächten Form einer gewissen Fremdheit vor dem eigenen Gegenstand.

Unsere besondere Aufgabe — die Bedeutung des Immanenzbegriffes für die Grundlegung der Ästhetik festzustellen — scheint uns entschieden auf den Denk- und Darstellungstypus der zweiten Art zu weisen. Wir werden ihr nicht anders gerecht werden können, als indem wir erst unter einem durch eine allgemeinere philosophische Besinnung vorgeschriebenen methodischen Gesichtspunkt die einzelnen Momente des Gegenstandsbereiches gesondert und dann mit Hinblick auf ihre wesentliche, für das ästhetische Phänomen konstitutive Zusammengehörigkeit betrachten. Dieser Gegenstandsbereich umfaßt auf der einen Seite die ästhetische Form (das, worin der ästhetische Wert immanent sein soll) und ihre verschiedenen begrifflich trennbaren Momente, auf der anderen Seite den ästhetischen Wert als solchen. Die Gesamtvorstellung von der Wesenheit der wirklichen schönen Form oder des wirklichen Kunstwerkes, deren Vorhandensein freilich vorausgesetzt werden muß, wird bei dieser Art von analysierender Untersuchung nur gleichsam im Hintergrund stehen können, und wo mit einem Beispiel auf sie zurückgegriffen wird, da kann dennoch nicht ihre lebensvolle Ganzheit sondern nur einer ihrer Wesenszüge vorgerufen werden, wie es dem gerade zu untersuchenden, abstrakt herausgehobenen Moment entspricht.

Doch ist hier ein wesentlicher Zusatz zu machen, der die Verschiedenheit der beiden Untersuchungstypen am entscheidenden Punkt aufhebt und ihren Unterschied als bloß relativ erscheinen läßt. Die voraussetzende Anschauung des konkret Ästhetischen darf nicht nur „im Hintergrund“ stehen als der Punkt, an dem die begrifflich abgelösten Momente in der Einheit des Gegenstandes zusammenhängen. Nachdem jene eins fürs andere untersucht und in ihrer Zusammengehörigkeit aufgewiesen wurden, muß diese Einheit schließlich selbst hervortreten. Die Brauchbarkeit der theoretischen Analyse wird sich

nicht schon dadurch erweisen, daß sie gewisse im ästhetischen Phänomen vorfindliche Momente in einen Erklärungszusammenhang bringt (dieser wird sich immer auch anders denken lassen) — sondern sie wird versuchen müssen zu zeigen: daß eben die von ihr herausgehobenen Gesichtspunkte Bestimmtes im Kunstwerk sehen, begreifen lassen; sie wird sich also bei aller Verschiedenheit des Weges schließlich mit dem ersten Untersuchungstypus in der Aufgabe der Interpretation vereinigen.

Es sind folgende drei Momente, die wir an dem ästhetischen Gegenstand unterscheiden und getrennt untersuchen müssen:

1. Die Erscheinungshaftigkeit überhaupt, die für unseren Zweck auf den Bereich des Optischen und Akustischen einzuschränken ist, weil nur hier die Bedingungen für die Verwirklichung des zweiten Momentes gegeben sind.⁴⁾

2. Eine bestimmte Weise, in der sich diese Erscheinungshaftigkeit darstellt und die wir als deren Bild- oder Gestalthaftigkeit bezeichnen.

3. Der Ausdruck, der in dieser erscheinenden Gestalt enthalten ist.

Mit dem ersten Moment ist die allgemeine Sphäre bezeichnet, in der sich das ästhetische Phänomen entwickelt, mit dem zweiten das Form-, mit dem dritten das Gehaltmoment. Ausdruck bezeichnet also hier Gehalt überhaupt, der sich erst weiterhin differenziert in Stimmungsgehalt (Ausdruck im engeren Sinn) und einen „Inhalt“, d. i. eine sinnhafte Formung des Gehalts, die im Gegensatz zu den ausgedrückten Stimmungsgehalten auch außerhalb der ästhetischen Form ihre Bestimmtheit bewahrt.

Nach dieser Zersetzung in einzelne Momente bestimmt sich die Aufgabe, die Immanenz des ästhetischen Wertes in der Erscheinung als deren eigentümlichen Sinn aufzuweisen, in doppelter Hinsicht. Einmal: es muß sich herausstellen, daß die drei Momente nicht bisweilen und zufällig sondern wesensmäßig zusammengehören. Da alle drei, die Erscheinungshaftigkeit, die Bild(Gestalt)haftigkeit, die Ausdruckhaftigkeit an dem ästhetischen Phänomen als konstitutive Merkmale vorkommen (dies als Voraussetzung), so darf keines von ihnen gänzlich abgesondert von den anderen zu denken sein — oder die Rede-

weise von der Immanenz des ästhetischen Wertes wird sinnlos. Wenn sie zu Recht besteht, dann muß, was wir als die Sphäre des ästhetischen Phänomens bezeichneten, das Moment der Erscheinungshaftigkeit, tatsächlich mehr sein als „Entfaltungsraum“. Es muß seinem Wesen nach sich zur Bildhaftigkeit formen und nur in dieser Formung faßbar sein, wie das Bild wiederum notwendig Ausdruck ist. So daß im Kunstwerk nur gesteigert erscheint, was in der sinnlichen Erscheinung als solcher beschlossen liegt; so daß weiterhin das Kunstwerk in allen seinen Wesensstufen, als sittlicher und gedanklicher Inhalt, als Gefühlsausdruck und als Erscheinungsform, nicht mehr als eine Zusammentragung heterogener Elemente erscheint, hedonisch zu wertender Formelemente, moralisch und theoretisch zu wertender Inhalte (obwohl es auch eine solche Zusammentragung ist, nur nicht als Kunstwerk), sondern als die kontinuierliche Entwicklung einer einzigen, eben der ästhetischen Formgesetzlichkeit. Ferner: es muß sich zeigen (was freilich die erste Reihe schon implizierte), daß jene drei zusammengehörigen Momente ihrerseits zu dem ästhetischen Wert in einer unaufhebbaren und eigentümlichen Beziehung stehen, deren Charakteristik den einstweilen unbestimmten Begriff der Immanenz inhaltlich zu erfüllen hat.

Man sieht wohl, daß dieser letzte der entscheidende Punkt ist. Denn hier wird sich die Lehre von der Immanenz des ästhetischen Wertes gegenüber dem Vorwurf rechtfertigen müssen, der sich unausbleiblich einstellt: daß sie den Bereich des Ästhetischen ungeheuerlich erweitere. Denn es ist nun kaum mehr abzusehen, was eigentlich von allem Hörbaren und Sichtbaren nicht mehr „schön“ sein soll und wo noch ein Unterscheidungsmerkmal zwischen schön und nichtschön, künstlerischer Gestaltung und „gemeiner Wirklichkeit“ bleibt.

Die Notwendigkeit, diese dringlichsten Fragen zu klären, gibt die Veranlassung, sie in Abweichung von der hier dargelegten Reihenfolge vor dem letzten der drei Gegenstandsmomente (der Frage des Ausdrucks) zu behandeln. Es wird also nacheinander untersucht: das Moment der Erscheinungshaftigkeit (Kap. I, 2), das Moment der Bildhaftigkeit (Kap. I, 3), das Verhältnis der Erscheinungsform zum ästhetischen Wert (Kap. II), das Moment des Ausdrucks (Kap. III).

2. Die Erscheinungshaftigkeit.

a) Der Begriff der Erscheinungswirklichkeit.

In dem sinnlichen Sichdarstellen, so lautet die Behauptung der Immanenztheorie, ist die ästhetische Form schon enthalten. Diese ist nur die Hebung des Wertes, der in der Erscheinungshaftigkeit als solcher liegt. Indem wir hier zuerst den Sinn dieser Behauptung prüfen, sondern wir vorläufig die beiden anderen Gegenstandsmomente, Bildhaftigkeit und Ausdruck, als weitere Bestimmungen der allgemeinen Erscheinungshaftigkeit ab. Die Prüfung wird demnach in Folgendem zu bestehen haben:

Zuerst: Von der Erscheinungshaftigkeit ausgehend fragen wir, inwiefern sie sich „als solche“ isolieren lasse und ob tatsächlich in dieser Isolierung das Wesen des Ästhetischen hervortritt (a, b).

Sodann: Von dem Kunstwerk, das uns voraussetzungsgemäß als der eigentliche Repräsentant ästhetischer Formung gilt, ausgehend fragen wir, ob mit der Bestimmung der Erscheinungshaftigkeit an sich tatsächlich die ganze Kunstsphäre gedeckt ist oder ob etwa auch nicht sinnlich Erscheinendes „ästhetisch“ sein könne (c).

Innerhalb der gesamten, unseren beiden oberen Sinnen, dem Gesicht und dem Gehör, gegebenen Welt ist nichts „bloßes“ sinnliches Gegeben- und Erfastsein, „bloße“ Erscheinung. Zwei Arten von Bestimmungen sind es, die sich im Erleben nirgends von der Sinnhaftigkeit rein ablösen lassen: Zuerst die Gegenstandsbestimmung, das „Was“ des Erscheinens bezeichnend; ferner die Wirklichkeitsbestimmung, die die Wirklichkeitsart des erscheinenden Etwas bezeichnet. — Nur mit der zweiten, der Wirklichkeitsbestimmung, haben wir es hier zu tun. Die erste ist nicht zu trennen von der besonderen Art sinnlicher Vergegenständlichung oder Formung, kann also erst nach Klärung der Frage der Bildhaftigkeit besprochen werden.

Wenn es wahr ist, daß im Erleben nirgends bloße Erscheinung durch Fortfall der beiden anderen Bestimmungen vorkommt, so werden wir auch die Behauptung von der Erscheinung als solcher, die sich im Ästhetischen darstellen soll, nicht im Sinne eines zu beobachtenden Abfalls der Wirklichkeits-

bestimmungen auffassen, der dann die reine Erscheinung, die absolut nichts als Erscheinung wäre, hervorspringen ließe. Nicht so wird die anzustellende Isolierung verstanden werden dürfen. Die Beobachtungserfahrung würde uns sonst im Stich lassen oder widersprechen. Die Bewußtseinsstruktur ist verwickelt genug, daß auch in der höchsten Hingenommenheit durch ein Kunstwerk, also in einem Augenblick äußersten Ernstnehmens der Erscheinung als solcher, ein Bewußtsein von der eigentümlichen Wirklichkeit oder Unwirklichkeit fortbestehen kann. Hat man doch sogar, wenn auch zu Unrecht, geglaubt, gerade in diesem Nebeneinander die Wurzel des ästhetischen Phänomens zu finden. — Auch darum wird es sich nicht handeln können, mit Volkelt⁵⁾ im ästhetischen Zustand eine Minderung des Wirklichkeitsgefühls festzustellen. Von anderen Bedenken abgesehen: da es sich um eine Wesensbeschreibung handelt, werden wir uns in einer grundlegenden Bestimmung nicht mit einem vagen Mehr oder Minder begnügen dürfen.

Nicht mittels eines subtraktiven Verfahrens werden wir also zu der „Erscheinungshaftigkeit als solcher“ gelangen. Wir müssen zu zeigen versuchen, nicht, daß in gewissen Fällen die Wirklichkeitsbestimmungen ausfallen oder verblassen, sondern daß sie für die ästhetische Form unwesentlich sind. Indem wir den Schwerpunkt der Frage derart verlegen, ändern wir zugleich die Methode. Wir reflektieren nicht mehr in erster Linie psychologisch auf einzelne Bewußtseinsgehalte, sondern gehen von der methodischen Voraussetzung auch aller psychologischen Ästhetik aus: der Objektivität (Sinnbestimmtheit) der wesensmäßig zu bestimmenden ästhetischen Form. Dies ist die Gegebenheit, auf die wir uns zu beziehen und die wir begrifflich zu klären haben.

Wir sagen nun: alles sinnlich Gegebene ist abgesehen von seiner gegenständlichen Bestimmtheit (z. B. als dieser Baum, als dieses Haus) seiner Wirklichkeitsart nach, d. i. als wirklich oder unwirklich bestimmt. Wir können uns über diesen Unterschied täuschen, nicht ihn ausschalten. Wir nehmen nun für unsere Untersuchung den Begriff der Wirklichkeit zuerst so, wie er sich dem praktisch-theoretisch determinierten Bewußtsein durchschnittlich darstellt, unter der Voraussetzung also, daß schon irgendwie bewußt ist, was „Wirklichkeit“ bedeute. Dabei ist von vornherein Eines klar. Wirklich und unwirklich gehören korrelativ zusammen, aber nicht als gleichgewichtige Relations-

glieder sondern so, daß der Begriff der Unwirklichkeit von dem der Wirklichkeit abhängt. Unwirklich kann etwas nur genannt werden, indem es zu Wirklichem in Relation tritt. Es gibt nur relativ Unwirkliches. Ein beliebiges Ding, das wir unwirklich nennen, muß wenigstens gedacht, vorgestellt, eingebildet sein, und erst in dieser bestimmten Relation zur Wirklichkeit, als „bloß Gedachtes“ gegenüber dem wirklich Daseienden ist es „unwirklich“. Der Begriff der Wirklichkeit muß also derartige Beziehungsmöglichkeiten einschließen, d. h. Wirklichkeit ist jeweils gegliedert in „Wirklichkeitsarten“ und in dieser Gliederung ist das (relativ) Unwirkliche bestimmt.

Wir entwerfen nun eine grobe, aber für unseren Zweck hinlängliche Wirklichkeitsgliederung, die unserer Absicht, der Heraushebung der „reinen Erscheinungshaftigkeit“ entsprechend, nur das Sinnlich-phänomenale betrifft. Diese die Wirklichkeitsart eines sinnlich Gegebenen charakterisierende Gliederung ist doppelreihig, da die Charakteristik jeweils vom Subjekt her (psychologisch) oder vom Objekt her (dinglich) ansetzt. Wir unterscheiden in der subjektiven Sphäre (S-Reihe) Wahrnehmung, Illusion, Vorstellung; wobei die letztere das Erinnerungs- und Phantasiebild gleichmäßig umfaßt. In der objektiven Sphäre (O-Reihe) Erscheinung, Schein, Bild. Die Glieder der beiden Reihen entsprechen einander genau, also: die Erscheinung dieses Baumes, als Erscheinung für ein Bewußtsein, entspricht in der subjektiven Sphäre der Wahrnehmung; der Schein dieses Baumes (er ist es „in Wirklichkeit“ nicht, sondern ein ihm nachgebildeter Pfahl) entspricht der Illusion. Im dritten Glied fehlt ein passendes Wort, das die gemeinsame, in sich freilich reich differenzierte Wirklichkeitsart des in der Vorstellung Vorschwebenden bezeichnete. Wir nennen sie, da sie das Erinnerungsbild, Phantasiebild und Halluzinationsbild umfaßt, „Bild“, wodurch der Bezug auf ein anderes Wirkliches, freilich nicht unzweideutig, angegeben ist. Dem „Bild“ des Baumes entspricht also seine Vorstellung. Dem erscheinenden, dem scheinbaren, dem vorschwebenden Ding steht gegenüber: die Wahrnehmung, die Illusion, die Vorstellung des Dings.

Zu dem an sich höchst verwickelten Verhältnis der beiden Reihen und ihrer Glieder sei nur soviel bemerkt:

Jedes der sechs Glieder hat wenigstens durch das mit ihm verkoppelte eine Relation zur Wirklichkeit (der Schein ent-

spricht einer „wirklichen“ Illusion). Aber während in der subjektiven Reihe alle Glieder im Wirklichen verlaufen, entspricht nur dem ersten Glied, der Wahrnehmung, ein Wirkliches auf der Objekt-Seite. Wir können also sagen, daß mit Hinsicht auf die Wirklichkeit die S-Reihe die O-Reihe „übertagt“. In gewisser Weise findet aber auch ein Übertagen im umgekehrten Sinn statt (der O-Reihe über die S-Reihe). Das in der Wirklichkeit stehende Glied der O-Reihe läßt sich nämlich weiter differenzieren in die potenzielle Erscheinung (des Wahrnehmbaren) und das aktuelle Erscheinen (des Wahrgenommenen), und dem ersteren würde als unwirkliches Glied der S-Reihe die nur mögliche Wahrnehmung entsprechen. Die fundamentale Bedeutung der Zeit macht sich hier innerhalb unseres statisch vereinfachten Schemas geltend.

Beides aber, das Sich-decken der Reihen in dem Glied Wahrnehmung-Erscheinen, wie auch das beiderseitige „Sich-übertagen“ ist für den Begriff der Wirklichkeit konstitutiv. Das Sich-decken bezeichnet die Verwurzelung des Wirklichkeitsbegriffes in der Idee objektiver Erkenntnis (auf ihr beruht die Scheidung zwischen Wahrnehmung und Illusion), das „Übertagen“ die Relation des Wirklichen zum Unwirklichen. Die spekulative Absolutsetzung der einen Reihe hebt mit der Wirklichkeit auch das ihm zugehörige Unwirkliche auf. Es sei z. B. alles Gegebene Vorstellungsinhalt und sonst nichts, so verwandelt sich die Wirklichkeit nicht etwa in Unwirklichkeit, d. i. in „nur“ Gedachtes, „nur“ Vorschwebendes — denn diese Redeweise setzt ja voraus, daß es noch Anderes, Wahrgenommenes oder Wahrzunehmendes, gebe — sondern wir stehen vor einer jeder Vergleichbarkeit mit Wirklichem entbehrenden leeren Denkmöglichkeit.

Da jegliches erscheinungsmäßig Gegebene sich seiner Wirklichkeitsart nach in diesem Schema wenigstens annähernd fixieren lassen muß, so fragen wir: an welchem Punkte der doppelgliedrigen Reihe die ästhetische Form zu stehen kommt?

Wenn die zu prüfende Behauptung richtig ist, muß die Antwort lauten: An jedem Punkte und an keinem besonders. Unter den genannten und auch unter den durch weitere Differenzierung abzuleitenden Wirklichkeitsbestimmungen kann das Schöne auftreten, sein Dasein verlangt nicht, daß sie unterdrückt werden zugunsten eines in der Wirklichkeit nirgends vorhandenen ab-

straktiv reinen Scheinens. Aber keine dieser Bestimmungen ist für die ästhetische Form als solche wesentlich. Diese reicht von den der Fixierung widerstrebenden Gebilden des inneren Geistes bis in die der theoretischen Objektivität sich nähernde Bestimmtheit der wahrgenommenen Erscheinung. Sie ist nicht eine oder die andere Form der Erscheinungswirklichkeit sondern diese selbst in ihrer wesenhaften Ausprägung.

Jede Lokalisierung innerhalb der angegebenen Wirklichkeitsgliederung fordert, daß das Lokalisierte in subjektive und objektive Bestandteile zerlegt werde. Denn im Verhältnis der beiden Reihen, in der Möglichkeit, daß neben dem als wirklich Wahrgenommenen auch Unwirkliches illusioniert, vorgestellt werden kann, besteht jene Wirklichkeit. Aber das ästhetische Phänomen, wie ihm gegenüber die Bestimmung der Wirklichkeitsart unwesentlich ist, widerstrebt einer solchen Aufteilung, die seine eigentümliche Objektivität zu verstellen droht. Denn es gehört zu dem „objektiven“ ästhetischen Phänomen ein Moment der Innerlichkeit, das nach dem Wirklichkeitsschema als subjektive Zutat und als objektiv unwirklich bezeichnet werden müßte — ein Moment, das als ästhetischer Ausdruck noch weiterhin zu untersuchen sein wird. Und gerade die von uns gewählte transzendente Methode soll, indem sie uns der Doppelgliedrigkeit des Wirklichkeitsbegriffes enthebt, den Weg zu der autonomen Struktur der ästhetischen Objektivität offen halten.

Wenn wir unsere negative Feststellung der ästhetischen Daseinsweise mit einer positiven Benennung als „Erscheinungswirklichkeit“ kennzeichnen, so ist darin die Forderung enthalten, die ästhetische Phänomenalität (die doch aus der Wirklichkeit nicht einfach herausfallen kann) mit einer anderen, vielleicht umfassender charakterisierten Wirklichkeit in Beziehung zu setzen. Es ist der problematischen Möglichkeit Rechnung getragen, daß die ästhetische Form, die sich in die „Dingwirklichkeit“ (wie wir die durch unser Schema bezeichnete Wirklichkeitsgliederung kurz benennen wollen) nicht einfügen läßt, dennoch eine echte Form der Wirklichkeitserfassung sei — für welche Wirklichkeit eine ästhetische Konstituente zu fordern wäre. Für die bisher nur exponierte Behauptung von der Unwesentlichkeit der Wirklichkeitsart für das ästhetische Phänomen läßt sich Folgendes anführen.

Für jegliche theoretische Erfassung ist neben der Gegenstandsbestimmung (dem Was des Gegebenen) die Bestimmung der Wirklichkeitsart (das Wie des Daseins) so wesentlich, daß hinsichtlich der Erkenntnis Aufgabe sich dieses nirgends von jenem ablösen läßt. Die Erforschung der Persönlichkeit und Wirkung des Buddha oder des Lykurg muß notwendig sich zu der Frage äußern: ob es sich um wirkliche Personen im historischen Sinn handelt oder um mythische (relativ unwirkliche) Schöpfungen. Ebenso ist die Erkenntnis in der Erforschung der Natur unablässig bemüht, die Grenze zwischen Erscheinung und Schein zu ziehen.

Dennoch wäre es irrig, die Wirklichkeit, wie sie unser Schema in groben Linien umreißt, als eine Schöpfung ausschließlich des theoretischen Geistes zu charakterisieren. Indem die Erkenntnis die in der Dingwirklichkeit gesetzte absolute Scheidung zwischen Subjekt- und Objektsphäre festhält oder vielmehr erst ermöglicht (der Begriff der „Deckung“, durch welche sich Wirkliches von relativ Unwirklichem abhebt, führt auf den der theoretischen Objektivität zurück), so geht sie doch in doppelter Richtung über das Wirklichkeitsschema hinaus. Einmal: die in der Wahrnehmung entdeckte Wirklichkeit in ihrer qualitativen anschaulichen Mannigfaltigkeit wird rationalisiert, d. i. auf einen nicht wahrnehmbaren, nicht anschaulichen, nur durch Beobachtung zu bewährenden Erklärungszusammenhang reduziert. M. a. W. das ästhetische Moment, das in dem durchschnittlichen Wirklichkeitsbegriff enthalten ist (wenn auch schematisiert), wird hier mehr oder weniger radikal ausgeschaltet.

Ferner: die Subjekt-Objekt-Grenze, die von der Sachforschung zu immer schärferer Gegenstandserfassung korrigiert, im übrigen aber hingenommen wird, kann als solche zum Problem werden. Die Erkenntnis kann als Metaphysik nach der Bedeutung der „Doppelgliedrigkeit“ in der Verfassung des Seins fragen. In diesem Sinn enthält schon die Ästhetik, die ihren Formbegriff der durchschnittlichen Wirklichkeitsgliederung enthebt, eine „negative Metaphysik“.

Aber wenn die Erkenntnis das Wirklichkeitsschema einerseits zum bloßen Ausgangspunkt ihrer Erklärungen macht, anderseits seine Gültigkeit überhaupt zum Problem werden läßt, so ist es das Handeln (im weitesten Sinn der Willensbeziehung

überhaupt), für welches über wirklich und unwirklich schon jeweils entschieden ist. Das Handeln wartet nicht auf die Vollendung der Erkenntnis sondern umgekehrt: im Handeln selbst bewährt sich unaufhörlich das Wirklichsein des Wirklichen. Jedes Rechnen mit dem Schein als mit Wirklichem korrigiert sich durch das Fehlschlagen des Willensaktes. Da sich mit dem bloßen Schein, der bloßen Vorstellung „nichts anfangen läßt“, müssen wir als tätig Existierende in jedem Augenblick die Entscheidung treffen, die durch Zuteilung auf die Objekt- und Subjektsphäre jenes durchschnittliche Wirklichkeitsschema schafft.⁶⁾

Allein für die ästhetische Erfassung sind die Unterscheidungen der Wirklichkeitsart belanglos. Sie findet ihren Gegenstand in gleicher Weise in der reinen in sich beruhenden Vision, in der Halbillusion, mit der sie das darstellende Kunstwerk aufnimmt und in der Wahrnehmung des erscheinungsmäßig gegebenen Dinges. Die Einbildung wird durch das Denken zerstört, sie führt das Handeln irre — wenn sie sich nur zum schönen sinnhaften Bild verdichtet hat, bleibt sie deshalb um nichts weniger „schön“; aber sie ist auch um nichts schöner, weil sie nur innerliche, nur psychische Wirklichkeit ist. Als ästhetische Gegebenheit bleibt die Erscheinungshaftigkeit in allen Modifikationen wesentlich „sie selbst“ und hat ihren Wert und Sinn in sich selbst. Daher gibt es für sie keinen Irrtum mit Hinsicht auf die Wirklichkeitsart, keine „Enthüllung“, die einen Schein zerstören könnte. Wir nennen einen Menschen schön wie ein Bild; und an dem Bild rühmen wir die Wahrheit des Lebens. So heben wir die Unterschiede der Wirklichkeitsart auf, wenn wir auf das Schöne, d. i. das der Erscheinungswirklichkeit als solcher Eigentümliche, sehen.⁷⁾

Unter diesem Gesichtspunkt schließen sich die Künste zu einer Einheit zusammen. An sich ist ihr Verhältnis zu den Wirklichkeitsbestimmungen sehr verwickelt. Nach ihm unterscheiden wir in der Hauptsache: 1. Künste, die eine Wahrnehmungswirklichkeit für sich, ohne Bezug auf erscheinende Dinge, schaffen (Musik; wenn es das gäbe auch „absolute Malerei“). 2. Künste, die die Wahrnehmungswirklichkeit darstellen (bildende Künste, die Dichtung wenigstens zum Teil). 3. Künste, die an der Formung der Wahrnehmungswirklichkeit überhaupt teilnehmen (Architektur, sogenannte angewandte Künste). — Jeder

Versuch, der von diesen vielfältigen Beziehungen ausgehend in ihnen selbst das Gemeinsame als ästhetisches Prinzip zu entdecken sucht, muß scheitern. Andererseits dient jede dieser auf die drei Gruppen verteilten Wirklichkeitsbeziehungen dazu, den Satz zu bestätigen: daß das ästhetisch Bedeutsame gerade in der Erscheinungswirklichkeit liegt, die alle diese Differenzierungen umfaßt. Die Musik, die eine Klangwelt für sich schafft, veranschaulicht am reinsten den Selbstwert der Erscheinungswirklichkeit als solcher. Die darstellenden Künste erproben ihn, indem sie den Sinnenschein von den erscheinenden Dingen ablösen und für sich existieren lassen. Und die dritte Gruppe endlich, an der Spitze die Baukunst, zeigt, daß er sich auch in der Wahrnehmungswirklichkeit selbst durch deren Umgestaltung entwickeln kann — unbeschadet der wesentlich praktischen Bestimmtheit dieser umgebenden Welt.

Von dieser letzten Gruppe ist der Übergang zu der künstlich nicht umgestalteten, natürlichen Wahrnehmungswelt und ihrer ästhetischen Bedeutsamkeit am bequemsten. Denn auch sie kommt unter unserem Gesichtspunkt zu ihrem Recht.

Es ist eine häufig bemerkte Tatsache, daß wir, obwohl in einer sichtbaren Welt lebend, verhältnismäßig selten und wenig „wirklich“ sehen. Im allgemeinen sehen wir nur, um Fragen zu stellen und der Antwort entsprechend zu handeln, d. h. der praktische Aspekt der Wirklichkeit, dem der theoretische nur dient, pflegt zu herrschen. Nun dürfte es gerade das Schöne sein, das uns erst eigentlich sehen läßt. Nicht im Sinne eines möglichst scharfen Bemerkens einer möglichst großen Anzahl von Einzelheiten (diese wäre Beobachten) sondern als Verweilen und Sichversenken in die Erscheinungshaftigkeit als solche, die nun alles Gegenständliche und alle Gefühlsbeziehungen nicht auslöscht sondern in sich hineinnimmt und ganz Erscheinung, ganz sichtbar werden läßt. Dabei wird das Wahrgenommene in eine Sphäre gerückt, in der die Wirklichkeitsart zwar nicht notwendig vergessen, aber unwichtig wird. Die wirkliche Erscheinung, dem zu immer neuen Verknüpfungen fortschreitenden Denken, dem eingreifenden, Veränderung bewirkenden Handeln enthoben, gewinnt eine neue Wesenhaftigkeit, die sie dem Traumbild und dem künstlerischen Scheinbild nähert. Als Beleg dafür, wie hier das Bereich künstlerischen Scheins und das der sinnhaften Wirklichkeit sich in der Sphäre der Er-

scheinungswirklichkeit als solcher treffen, so daß der eine in den anderen sich zu verwandeln im Begriff steht, sei hier eine Stelle aus Georg Büchners „Lenz“ angeführt. „Wie ich gestern — so erzählt Lenz — neben am Tale hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen: die eine band ihre Haare auf, die andere half ihr; das goldene Haar hing herab, ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht, und die andere so sorgsam bemüht. Die schönsten innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen.“⁸⁾ Das Medusenhaupt ist hier das symbolische Mittel, das Wahrgenommene in ein anderes Dasein zu versetzen, das doch schon wenn auch vergänglich im Erblicken verwirklicht ist und von dem ein Teil in das suggestive Wort der Erzählung selbst eingegangen ist.

Man kann das Hervortreten der Erscheinungshaftigkeit als solcher im Wahrnehmen künstlich befördern, indem man die gewohnten Sehbedingungen ändert. Bei Schräghaltung des Kopfes z. B. erscheinen die Farben einer Landschaft satter, der Zusammenklang ihrer Linien eindrucksvoller. Wesentlich ist aber jenes Hervortreten ein Erzeugnis des Zusammentreffens innerer Empfänglichkeit und äußerer Bedingungen und wird durch eine willensmäßige Zuwendung der Aufmerksamkeit eher gestört als gefördert.

Wenn wir die Erscheinungshaftigkeit als die Einheit erkannt haben, die die Wirklichkeitsarten sinnlichen Sichdarstellens umfaßt und die im ästhetischen Erlebnis als solche hervortritt, geben wir einen ersten, noch groben und skizzenhaften Begriff von der Einheit der ästhetischen Form. Es war nötig, das Gebiet, auf dem sie sich entfalten kann, erst in seiner ganzen Erstreckung zu überblicken. Das Bereich der Kunst ist nunmehr nur noch eine Provinz innerhalb dieses Gebietes; denn auch im „inneren Bild“ oder im hingegebenen Wahrnehmen eines Wirklichen kann sich, wenn auch noch so flüchtig und für alle Beobachtung ungreifbar, die ästhetische Form realisieren. Nur muß man sich der Seltenheit des „Schauens“ in diesem Sinne erinnern und daran, daß das in ihm Wahrgenommene nicht zusammenfällt mit dem, was man gewöhnlich unter „Wirklichkeit“ vorstellt, d. h. die durch gewöhnte Reflexion und mechanisch gewordene Anknüpfung

praktischer Beziehungen ästhetisch mehr oder minder entwertete „schematisierte“ Außenseite der umgebenden Dinge.

Ferner ist hier ein Mißverständnis fernzuhalten, das durch den Begriff der Erscheinung und Erscheinungswirklichkeit nahegelegt ist. Erscheinen kann auch heißen: Erscheinen von etwas, das selbst nicht zum „Vorschein“ kommt, vielleicht nicht kommen kann. Erscheinung ist dann die einem andersartigen Substrat anhaftende Außenseite. Dieser in dem Wort selbst liegende Doppelsinn, der bereits eine Lokalisierung in der Wirklichkeitsgliederung einschliesse, ist hier auszuschalten. Erscheinung und Erscheinungshaftigkeit kann für uns nur das sinnliche So-sein und Dasein bedeuten, ohne den weiteren Gedanken an ein in ihm oder hinter ihm Steckendes, in irgendeiner Form Abzulösendes.

b) Erscheinungswirklichkeit, Schein, Unwirklichkeit.

Es kann zur weiteren Klärung beitragen, wenn wir den bisher gewonnenen Tatbestand noch kurz gegen zwei ihn verdunkelnde Behauptungen abgrenzen. Die eine besteht darin, daß sie die ästhetische Form die Wirklichkeitsgliederung nicht umfassen läßt, sondern sie an einem bestimmten Punkte derselben lokalisiert, und zwar als (relativ) Unwirkliches innerhalb des Paares Illusion—Schein. Es ist die auf antiker Überlieferung beruhende Lehre von der Nachahmung und der durch sie erzeugten Illusion als dem ästhetischen Urphänomen. Nun ergibt sich zuerst diese Schwierigkeit: daß Illusion für den in ihr Befindlichen niemals als solche bewußt ist und daß sie, wenn sie gewußt wird, aufhört, Illusion zu sein. Konrad Lange⁹⁾ hat daraus die Konsequenz gezogen, daß der ästhetische Zustand zwischen Illusion und Auflösung der Illusion in der Schweben stehen müsse. Es soll hier nicht darauf hingewiesen werden, wie gezwungen die Erklärung der nicht-darstellenden Künste bei so beschaffenem Prinzip ausfällt. Unser eigentliches Argument ist vielmehr: daß gerade der Sachverhalt, den die Nachahmungstheorie zum Fundament ihrer Lehre macht, uns zu einer Bestätigung der bisherigen Überlegungen werden kann.

Nachahmen und Darstellen ist offenbar nicht einerlei. Nachahmen lassen sich z. B. Handlungen; daß hierbei kein ästhetisches Darstellungsmoment mitzuwirken braucht, ist klar. Aber auch

Dinge lassen sich so nachahmen, daß die Wiederholung in erster Linie nicht auf die äußere Erscheinung sondern auf die Funktion geht. Es wird in der Nachahmung ein Ding erzeugt, das dem ersten in bestimmten Beziehungen wesensgleich ist. Dort nun, wo die Nachahmung auf die Erscheinung geht, kann sie in einer bestimmten Absicht erfolgen, z. B. des Täuschens (Wachsfigur) oder des Aufbewahrens für die Erinnerung (Bilderchronik). In allen diesen Fällen hat das Nachahmende sein Wesen in der Beziehung zum Nachgeahmten, sei diese Beziehung nun eine partielle Funktionsgleichheit, die Gleichheit für den Augenschein oder die Ähnlichkeit zwecks Erinnerung. Das Absondern der Erscheinung in den beiden letzten Fällen ist also Mittel zu einem Zweck, der mit dem Wesen der Erscheinung nichts zu tun hat. — Der künstlerischen Nachahmung erst ist es eigentümlich, daß sie das Erscheinungshafte wesensmäßig um seiner selbst willen ablöst und diese Ablösung durch beliebige Wiederholung in einer anderen Wirklichkeitsart dokumentiert. Hier erst, wo der Hinweis auf die nachgeahmte Wirklichkeit hinter dem Dasein der Erscheinung zurücktritt, reden wir von „Darstellung“. Nicht also das nachahmende Wiederholen, das Nacheinmalmachen eines ähnlichen Dinges ist hier das Primäre und Kennzeichnende (dieses hat an sich nichts mit dem Ästhetischen zu tun) sondern das Wichtignehmen des als ablösbar gesehenen Erscheinungshaften. Dieses — das Haben des Bildes, aus welcher Quelle es auch stamme — ist das Wesentliche; sein Abtrennen von dem wirklichen Ding und sein Ausbilden im bildsamen Stoff setzt das „Sehen“ in dem oben bezeichneten Sinn voraus und liegt gewissermaßen bereits in ihm. Vermöge dieses Begriffes der Darstellung erklärt sich das freieste Schalten mit der Naturform unter dem Gebot einer Stilgesetzlichkeit. Aber auch das innigste Streben nach einer bis auf unendliche Einzelheiten sich erstreckenden Naturwahrheit wird verständlich; nicht als Ergebnis einer intensiveren, übergewissenhaften Nachahmungslust, sondern aus einer ursprünglichen Hinwendung des Blickes auf dieses als kostbar geschätzte Einzelne. — Der ästhetische Charakter des darstellenden Kunstwerkes bedarf also keiner besonderen hypothetisch-psychologischen Erklärung aus der Illusionswirkung, und noch weniger kann diese zu einem ästhetischen Prinzip verhelfen. Wohl aber kann die in ihm verwirklichte Ablösung der Erscheinungshaftigkeit von der

Wirklichkeitsart zum Hinweis auf den wahren Charakter der ästhetischen Form dienen, welcher sich nur von dem ganzen Umfang ihrer Erstreckung wird ablesen lassen.

Die zweite Behauptung, gegen die wir uns sichern wollen — wieder mit der positiven Absicht der Hervorhebung eines neuen Zuges am Charakter der Erscheinungshaftigkeit — besteht gleichfalls darin, daß die ästhetische Form für „unwirklich“ erklärt wird; aber nicht durch Eingliederung unter das Paar Illusion-Schein als ein nur scheinbar Wirkliches, sondern als die subjektive Umgestaltung, „Entwirklichung“ eines Wirklichen. Das Kunstwerk, so sagt z. B. Bruno Bauch, „besitzt gar keine eigentliche Wirklichkeit... Wirklich im eigentlichen Sinn sind nur die kalten toten Marmor Massen der Skulpturen, die Farben, die Leinwand, der Rahmen der Bilder, die gedruckten oder geschriebenen oder gesprochenen Worte.“¹⁰⁾

Welcher Wirklichkeitsbegriff, demzufolge diese Ausschließung der ästhetischen Form sich ergibt, liegt hier zugrunde? Er läßt sich mit einem Wort bezeichnen: es ist der Naturbegriff Kants, freilich ohne dessen metaphysischen Hintergrund, den vor allem die Kritik der Urteilskraft aufschließt. Wirklich ist, so definiert Bauch im Anschluß an eine Definition Kants, „was mit der Empfindung in den allgemeinen Zusammenhang der Kategorien eingeordnet ist“.¹¹⁾ Der kategorial gegliederten Wirklichkeit steht korrelativ das erkenntnistheoretische Subjekt als Träger des „objektiven Denkens“¹²⁾ gegenüber; diesem Paar entspricht also nach unserem Wirklichkeitsschema das Doppelglied Erscheinen — Wahrnehmung, in welchem die „Deckung“ der subjektiven und der objektiven Reihe stattfindet. Wir fanden, daß der Begriff dieses Sich-deckens in der Idee der Erkenntnis verwurzelt ist — bei Bauch ist er logisch funktionalisiert und zum Begriff der Erkenntnis an sich geworden. D. h. das Moment der Anschauung ist ausgeschaltet und zu einem sinnfreien Empfindungsmaterial herabgedrückt. „Die Einbeziehung des mannigfachen Materials in den kategorialen Geltungszusammenhang nach dem Gesetze des Begriffs ist die Anschauung.“¹³⁾ Diese Definition der Anschauung bedeutet soviel wie die Leugnung ihres eigentümlichen Bestandes, und schon aus ihr ergibt sich die Notwendigkeit, die ästhetische Form von einer Wirklichkeit auszuschließen, die ihr wesentlich ungleichartig ist. An dem ästhetischen Phänomen ist wirklich nur

„die Subjektivität seines Erlebts“¹⁴⁾ Dieses andersartige Wirklichsein des Erlebens fügt sich aber weder dem Begriff der als kategorial gegliederter Empfindungszusammenhang definierten „Dingwirklichkeit“ ein, noch kann sie mit ihr eine durchsichtige Verbindung eingehen, sondern tritt ihr in schroffer Dualität entgegen.

Wir dürfen uns in die Diskussion des hier vorliegenden Satzes von der Unwirklichkeit der ästhetischen Form nur so weit einlassen, als es die Leitsätze unserer Untersuchung erlauben, und die Aufgabe, den Begriff der Erscheinungswirklichkeit klarzulegen, es erfordert. Von den bisher gewonnenen Gesichtspunkten aus läßt sich soviel sagen:

Einmal: der uns hier beegnende Wirklichkeitsbegriff, der die ästhetische Form ausschließt, verbaut von vornherein deren einheitliche Charakteristik. Das von uns zur Orientierung zugrunde gelegte Wirklichkeitsschema finden wir hier durch Ausschaltung der Anschauung einseitig logisch gedeutet und die in ihm geforderte Objekt-Subjekt-Trennung absolut gesetzt. Damit ist die Erscheinungswirklichkeit als Grundlage des ästhetischen Phänomens zerstückelt und kann nur künstlich wieder zusammengesetzt werden. Versucht man von dieser in Dingwirklichkeit und Erlebniswirklichkeit zerfallenden Welt her die Eigentümlichkeit der ästhetischen Form aufzubauen, so sieht man sich entscheidungslos von der einen auf die andere Hemisphäre verwiesen (denn auch die „wirkliche“ Beschaffenheit der Marmor Massen, der sprachlichen Lautzeichen muß doch mindestens als Erlebnissubstrat oder Veranlassung von Bedeutung sein) — aber ihre gegenseitige Relation als Träger der einheitlichen ästhetischen Gesetzmäßigkeit, besser: die Durchdringung der erst in der theoretischen Wirklichkeitserfassung geschiedenen Objekt- und Subjektsphäre zu einer autonomen ästhetischen Objektivität muß außer Betracht bleiben.

Ferner: wenn der Dingbegriff zum metaphysischen Prototyp und infolgedessen die ästhetische Form vom Wirklichen ausgeschlossen wird, entzieht man dieser, abgesehen davon, daß man ihre ursprüngliche Erfassung versperrt, den „Wirklichkeits-hintergrund“. Das bedeutet: die Wirklichkeit wird auch die besondere Seinsart des ästhetischen Phänomens umfassen müssen, wie sie sich in dem Kreis menschlichen Daseins und seines geistigen Lebens historisch entfaltet. Es ist daher kein Zufall,

wenn sich der Einspruch, der gegen den von B. Bauch vertretenen neukantischen Wirklichkeitsbegriff erhoben worden ist, vorzüglich auf die Tatsache der geschichtlichen Wirklichkeit stützt.¹⁵⁾

Unsere Methode, die die ästhetische Formanalyse von einem ihrem Gegenstand fremden Wirklichkeitsbegriff befreien will, zeigt hier ihre doppelte Funktion. Sie verhindert einmal die vorzeitige Zerstückelung des Phänomens in dingliche Bestandteile und erlebnismäßige Zutat. Sie läßt weiter die Möglichkeit offen, in der Wirklichkeit, der letztlich die ästhetische Form wird eingeordnet werden müssen, eine ästhetische Konstituente aufzudecken. Aber dieser Frage ist die Bestimmung der ästhetischen Eigengesetzlichkeit vorgeordnet.

Durch diese Auseinandersetzung mit einem Begriff der Wirklichkeit, der an dem Dingbegriff orientiert ist, wird ein Weiteres klar: die exemplarische Bedeutung des Kunstwerks für die theoretische Bestimmung der ästhetischen Form; womit natürlich ihre weitere Erstreckung über das Kunstgebiet hinaus nicht etwa aufgehoben werden soll. Auch die erscheinende wahrgenommene Landschaft kann durch Hervortreten ihrer Erscheinungshaftigkeit im ästhetischen Sinn als Schönes erfahren werden. Aber dieser ihr ästhetischer Charakter wird für ihre Erkenntnis hinter geologischen, botanisch-zoologischen, bautechnischen und anderen Gesichtspunkten zurücktreten, für welche ihr Erscheinen nur Grundlage ist und mit denen wir ihr besonderes Sein charakterisieren. Das Kunstwerk hingegen ist in seiner Existenzart durch die ästhetische Formhaftigkeit bestimmt, es ist nur durch sie. In ihm ragt in die Dingwelt eine Wirklichkeit hinein, die sich unter den Kategorien des Naturbegriffes nicht verstehen läßt und die uns das Problem der Erscheinungshaftigkeit als solcher geradezu mit Gewalt aufdrängt. Die ästhetische Gesetzmäßigkeit und die dem Kunstwerk eigentümliche Wirklichkeit bestimmen ist eine Aufgabe.

c) Kunstform und Erscheinungshaftigkeit.

Es bedurfte einer ausführlicheren Darlegung, zu zeigen, wie gegenüber den Wirklichkeitsabstufungen die Erscheinungshaftigkeit als solche zum Träger der ästhetischen Form wird. Kürzer dürfen wir uns bei der zweiten Frage fassen: ob die Kunstform als vornehmster Repräsentant des Ästhetischen sich tatsächlich

ganz innerhalb der als Erscheinungshaftigkeit gekennzeichneten Sphäre halte. Seit Herder ist dies eine Wahrheit, die dem Denken seither nicht wieder verloren gegangen ist: daß das Kunstwerk ganz sinnliches Dasein ist und daß, im Unterschied zu allen anderen Sinnformen, an dem Wie dieses seines Erscheinens der ihm eigentümliche Wert haftet. Was etwa sonst in dem Kunstwerk als „Wert“ bezeichnet werden möchte: der Gedanke, der beseelende Antrieb und Gehalt — dies alles gilt nur, sofern es ganz Erscheinen wird. Dieses „ganz“ bedarf der Präzisierung. Es bedeutet nicht im Sinne der Ausschließlichkeit „weiter nichts als“. Denn dies war die Voraussetzung, daß „sinnliches Erscheinen“ nur ein Moment an der Sinn Ganzheit der ästhetischen Form ist. Es schließt aber auch die Weite und Unbestimmtheit der Beziehung zum Sinnerschein aus, die zu sagen erlaubt, daß in unserer Welt schließlich alles irgendwie auch erscheinen muß (und wenn auch nur als Symptom), um für uns da zu sein. Es besagt: das Erscheinen als Moment der ästhetischen Form ist konstitutiv für diese. Die Frage, wie nun jene außerästhetischen Inhaltswerte in die erscheinungsmäßig konstituierte Form eingehen, wie also Gedanke oder Gefühl sichtbar und hörbar werden können — dies steht hier noch nicht zur Erörterung: Der Sinn der Behauptung, daß die künstlerische Sinn Ganzheit ganz Erscheinen sei, läßt sich einstweilen nur negativ dartun, wenn wir sagen: an der Erscheinung der ästhetischen Form läßt sich kein Teil verändern oder fortnehmen, ohne daß dadurch das Wesen der Form selbst betroffen, vielleicht zerstört wird. Der Druck etwa, in dem ein Gedicht überliefert wird, kann beliebig in deutsche oder lateinische Lettern, auf Pergament oder Leinwand übertragen werden — das wird uns zwar wie überhaupt die Gestaltung von Umweltdingen nicht gleichgültig lassen, und wir werden eine gewisse ästhetische Übereinstimmung zwischen Zeichen und Bedeutetem verlangen; aber das Gedicht wird dadurch nicht berührt. Denn der Druck ist gegenüber der ästhetischen Form ein bloßes Mittel der Fixierung, ein Signalsystem, das so, aber auch anders verabredet werden konnte. Anders die wahre Erscheinungsform, das empfundene und gesprochene Wort. Dieses läßt sich in keinem Teil versetzen und übertragen. Es ist nicht „bloßer“ Klang, aber nur als Klanghaftigkeit ist es.

Wir fassen nunmehr zusammen. Das Erscheinungshafte, so sahen wir, tritt stets innerhalb einer gewissen Wirklichkeitsart auf, unter Modifikationen, die für es mit Hinsicht auf das praktische und theoretische Verhalten wesensbestimmend sind. Sofern es jedoch Entfaltungsraum oder Träger des ästhetischen Wertes ist, treten diese Bestimmungen als unwesentlich hinter dem An-sich des Als-Erscheinung-wirklich-seins zurück. Die Aufweisung dieses Sachverhaltes konnte nur negativ erfolgen. Aber eben darin drückt sich der positive Charakter des untersuchten, der erklärenden Reduktion wesensmäßig entrückten Phänomens, d. i. die Autonomie der ästhetischen Form aus.

Aber nicht nur der Form nach negativ, sondern auch dem Ergebnis nach unvollständig mußte die bisherige Untersuchung bleiben. Denn der Nachweis, daß jene Modifikationen des Wirklichseins für das Ästhetische unwesentlich sind, berechtigt uns zwar, das Erscheinungshafte überhaupt als die allgemeine Sphäre für die Entfaltung des ästhetischen Wertes anzusetzen, nicht aber darüber hinausgehend zu sagen (wie wir gelegentlich, Späteres vorwegnehmend, tun mußten), daß in der schönen Form die Erscheinungswirklichkeit als solche „hervortritt“, „sich vollendet“ oder wie immer dieses erst noch zu untersuchende Verhältnis benannt werden möge. Diese Unvollständigkeit ist nicht zu vermeiden, weil die Erscheinungshaftigkeit nur ein Moment an dem ästhetischen Sinn Ganzen ist, dessen volles Wesen erst mit dem Zusammenhang aller Momente sichtbar werden kann.

3. Die Bildhaftigkeit.

Die Erscheinungshaftigkeit in ihrer wesensmäßig einheitlichen Erstreckung durch die verschiedenen Wirklichkeitsstufen stellte sich uns als die Sphäre dar, innerhalb deren die ästhetische Form allein sich verwirklichen kann. Es wird nun nach einer Gestaltung dieser Erscheinungssphäre gefragt, durch welche das Wie des Erscheinens seine konkrete Bezeichnung findet. Diese Gestaltung soll aber (wenn es sich hier tatsächlich um Momente in der Einheit eines durch sie konstituierten Gegenstandes handelt) nicht eine „gewisse“ neben anderen in der gleichen Sphäre möglichen Gestaltungen sein. Vielmehr soll sie nichts anderes sein als die Entfaltung von in der Erscheinungshaftigkeit selbst liegenden Möglichkeiten — als die hervortretende „eigentliche

Erscheinungshaftigkeit". Woraus sich ergeben müßte, daß, was innerhalb der Erscheinungssphäre von dieser Gestaltung ausgeschlossen bleibt, als eine irgendwie geminderte, in ihrer spezifischen Art übergangene Erscheinung zu gelten hätte. Und wäre dies aufzuzeigen möglich, so bliebe noch zu fragen, ob mit solcher Kennzeichnung das ganze Wesen der ästhetischen Form mit ihrem Reichtum äußerer Gestaltung und innerer Tiefe erfaßt sei.

Die gesuchte Gestaltung der Erscheinungswirklichkeit zur Eigentlichkeit ihres ästhetischen Charakters bezeichnen wir als „Sinnenbild“. In ihm finden wir ein nur dieser Sphäre eigentümliches Formungsprinzip verwirklicht, das „geistig“ ist, d. h. konstitutiv für eine Sinn Ganzheit, die wir als „Bild“ oder „Gestalt“ besitzen, das aber weder aus der logisch-theoretischen noch der praktischen Sinnggebung abzuleiten ist. In der Sinnenbildlichkeit oder Gestalthaftigkeit sehen wir eine eigentümliche vorlogische Formung, die auch ein theoretisches Weltbild — welches immer das Bild einer zugleich sinnlich wahrnehmbaren und vorstellbaren Welt sein muß — erst ermöglicht, die allem Denken, Vorstellen, Handeln irgendwie zugrunde liegt. Aber während sie hier entwertet, durch Übersprung und Schematisierung ihrer Eigentümlichkeit beraubt, zum untergeordneten Faktor einer anders gerichteten Sinnhaftigkeit herabsinkt, wird sie überall dort sichtbar und vernehmlich, wo wir von einem „Hervortreten der Erscheinungshaftigkeit als solcher“ sprechen zu dürfen meinen: in der schönen Form. Hier tritt eine Struktur des Aufbaus hervor, die, so wenig sie die theoretisch-praktische Sinnerfüllung, einen welthaften Gehalt ausschließt, aus keinem ihrer heteronomen Inhalte zu verstehen ist, sondern eine autonome Charakteristik aus dem Wesen der Erscheinungshaftigkeit verlangt.

Wir gewinnen einen Ausgangspunkt für die Entwicklung dessen, was hier als bloße These ausgesprochen ist, indem wir uns in einer kurzen Skizze die Krisis einer Theorie der Erfahrung vergegenwärtigen, deren Wesen gerade in der Ausschaltung des ästhetischen Faktors besteht.

Gegeben ist, so besagt diese Theorie, als materiale Grundlage aller Erfahrung die Empfindung. Die Empfindung als solche ist amorph, aber qualitativ differenziert. Gemäß dieser doppelten Eigenschaft ist sie mit Hinsicht auf die gegliederte

„fertige“ Erfahrungswirklichkeit ein Stoff, der Elemente oder Bausteine eines zu leistenden Aufbaus liefert. Die letzte Einheit, bei der die Zergliederung Halt machen muß, ist die Entsprechung dessen, was physiologisch Reiz heißt: das qualitativ bestimmte Empfindungselement, in Analogie gedacht zu den kleinsten Teilen der Materie, den Atomen, aus denen die klassische Mechanik ihre Natur konstruierte. Es ist in diesem Zusammenhang unwichtig, in welcher Weise man sich den Aufbau bewerkstelligt dachte, ob im Sinne der kantischen Erkenntnistheorie als kategoriale Formung oder psychologisch als Modifikation der Empfindungsmasse durch eine „Residualkomponente.“¹⁶⁾ Gemeinsam bleibt die Auffassung von der Erscheinung als eines nur materialen, des eigenen Gestaltungsprinzips entbehrenden Empfindungsstoffes.

Von zwei verschiedenen Seiten bahnte sich eine Berichtigung dieser den eigentlichen Erscheinungscharakter verhüllenden Auffassung an. Die entscheidende Kritik geht von einer dem „Ganzheitscharakter“ des Seelischen zugewandten Psychologie aus.¹⁷⁾ Sie weist als Wahrnehmungslehre auf folgende Tatsachen hin, denen, so elementar und selbstverständlich sie sein mögen, die Theorie der Empfindungselemente nicht gerecht werden konnte:

1. Die Annahme von Empfindungselementen ist eine Abstraktion, die für die Untersuchung des psychologischen Reizvorganges ein relatives Recht hat, die aber die Wahrnehmungs- und Vorstellungslehre verfälscht. Vorfindlich sind nicht Elemente sondern allein gegliederte Ganzheiten, deren phänomenale Formation wir als bild- oder gestalthaft bezeichnen. Die sinnlich vorfindliche Bildganzheit besteht nicht aus Elementen sondern aus Gliedern, die als solche ihren unvertauschbaren Stellenwert in der jeweils gegebenen Ganzheit haben.

2. Die Erklärung dieser Ganzheiten als Zusammensetzungen von Elementen (etwa noch unter Hinzutritt einer „Gestaltqualität“) ist nicht hinreichend, da es gerade auf das Gesetz der „anschaulichen Synthesis“ ankäme.

3. Die vorfindliche anschauliche Gliederung ist nicht logisch-kategorial zu deuten. Das „Verstehen“ z. B. einer melodischen Klanggestalt ist vor aller logischen Erklärung. Aber, so könnte man fragen, ist nicht das Erkennen von quantitativen und qualitativen Unterschieden und also das Inkrafttreten des kate-

gorialen „Gerüsten“ Bedingung für das Erfassen jeglicher „Gestalt“? Können wir ohne den Begriff des „Roten“ jenes visuelle Bild haben, in dem Rotes vorkommt? Und steht es nicht entsprechend mit dem Begriff des Runden, Viereckigen usw.? — Allerdings gehört es zum Wesen der an sich unerschöpflichen, inkommensurablen, unfixierbaren anschaulichen Gestalt, daß sich aus ihr Quantitätsreihen und Quantitätsserien „herausholen“ und bis zur Fixierbarkeit an einer Skala bringen lassen; und zwar kennzeichnet sie sich dadurch — in einem nicht-temporalen Sinn — als eine „erste“, für die Begrifflichkeit grundlegende Formung. Aber das Wesen der Anschaulichkeit darf nicht rückgängig aus der in ihr liegenden Möglichkeit umgedeutet werden. Dieses ihr Wesen aber in seiner jeweiligen Verwirklichung ist von der vollzogenen logischen Gliederung aus nur negativ als das „absolut Individuelle“ zu bezeichnen oder als Grenzbegriff: ineffabile zugleich und omnimodo determinatum. Vom Begriff her gesehen ist diese „vollständige Determination“ der anschaulichen Gestalt eine unendliche Aufgabe, ein immer neu zu Bestimmendes. Aber wesentlich ist hier, daß sie nicht, wie die Erkenntnislehre des Marburger Kritizismus wollte, nur dies ist, sondern ihre eigentümliche Bedeutung und Struktur besitzt.

Ein zweiter, historisch früher hervorgetretener Denkipuls, der zwar abseits von der philosophischen Entwicklungsgeschichte steht, in seinen erkenntnistheoretischen Konsequenzen aber in die gleiche Richtung weisen dürfte, entspringt aus der Kunstbetrachtung. C. Fiedler versucht, die künstlerische Gestaltung als eine Formung des Anschaulichen zu erklären, deren Prinzip, der begrifflich kategorialen Ordnung grundsätzlich entzogen, nur anschauend in gestalthaften Verhältnissen zu erfassen ist. Die Kunst als Entwicklung der (sinnlichen) Vorstellungen steht selbständig der wissenschaftlichen Begriffsentwicklung gegenüber, welche sich ihrerseits erst auf der künstlerisch entwerteten Anschauungswelt aufbauen kann.¹⁸⁾

Wir lassen hier die Schwierigkeiten beiseite, die im einzelnen aus dieser Lehre folgen — die bedenkliche Intellektualisierung des Künstlerischen, die sie als „anschauliches Denken“ wohl mehr als billig der Wissenschaft nähert; die Gefahr des Formalismus, da hier alle Möglichkeit, den Gehalt im sinnvollen Zusammenhang der Formeinheit zu begreifen, abgeschnitten scheint. Statt

dessen vergegenwärtigen wir uns nur den Grundgedanken, der in radikaler Absonderung und Zusammenfassung den gesamten Bereich der Anschaulichkeit einem eigentümlichen Formungsprinzip — dem künstlerisch werthaften — unterstellt. Wir fragen nun, ob nicht diese Lehre von einem anderen Ausgangspunkt, ja von einem anderen Gegenstand her dennoch auf den gleichen Sachverhalt zielt wie die auf die Anschaulichkeit, das Erscheinungshafte bezogene Gestalttheorie? Ob nicht die augenscheinliche Verschiedenheit, wohl auch Fremdheit in Ergebnis und Richtung (die übrigens gelegentliche Einwirkung nicht ausgeschlossen hat)¹⁹⁾ lediglich auf einer verschiedenen „Beleuchtung“ beruht? Ist es nicht vielleicht ihr gemeinsamer Sinn, das Eigentümliche des Erscheinungshaften in dessen konkreter Gestaltung (von der Theorie der Empfindungselemente verhüllt und ausgeschaltet) zu seinem Recht zu bringen — welches Recht ein ästhetisches wäre?

Die Möglichkeit einer solchen Verbindung ist nicht so verborgen, als daß sie nicht längst hätte gesehen werden müssen. Aber ihre Richtigkeit und Fruchtbarkeit liegt auch nicht so auf der Oberfläche, daß nur auf sie hinzuzeigen wäre. Zuerst behalten jedenfalls die kritischen Bedenken die Oberhand. Alle einzelnen Einwände, die nur eine Wiederholung der gegen die Fiedlersche Denkrichtung bereitstehenden wären — auf den Intellektualismus und Formalismus zielend — schalten wir hier aus: ist doch alles Folgende wesentlich dem Versuch gewidmet, ihnen ihr Recht werden zu lassen. Entsprechend halten wir der Behauptung: von hier aus sei allenfalls und ausschließlich die „freie Schönheit“ eines bedeutungsleeren Ornamentes, einer Klangfolge und dgl. zu erfassen, die späterhin zu erläuternde These entgegen: daß eine solche Folgerung nicht zu Recht besteht, daß auch die inhaltliche Bedeutung als „untergeordnete Sinnform“ innerhalb der sinnenbildlichen Struktur in sinnhaftem (nicht zufällig-inhaltlichem) Verhältnis auftreten könne. Wir halten uns an den radikalen Einwurf, der nicht bloß geltend gemacht werden kann, sondern der hier, gleichsam automatisch, auftreten muß, und der den Grundgedanken der erstrebten Verbindung ad absurdum führen will. Er lautet:

Die Behauptung von dem ursprünglich ästhetischen Sinn der bild- oder gestalthaften Form sinnlich-anschaulichen Erscheinung-seins verfehlt schon darum den Sinn der ästhetischen

Form, weil sie deren Grenzen und Bestimmung bis zur Unkenntlichkeit zerdehnt. Denn was ist innerhalb der (optischen und akustischen) Erscheinungshaftigkeit nicht im Modus der Gestalt- oder Bildhaftigkeit gegeben? Ist darum alles Erscheinende bereits „schön“? Jene durch den Terminus „Gestalt“ bezeichnete anschauliche Ganzheitsgliederung ist die Bedingung des Habens von Erscheinungshaftem überhaupt. Also kann sie nicht zur Auszeichnung einer gewissen Werthhaftigkeit innerhalb dieser Sphäre benutzt werden. Was sich bei einem derartigen Versuch ergäbe, wäre von der einen Seite eine Ästhetisierung gestalttheoretischer Einsichten, auf der anderen Seite eine Nivellierung des Schönen gegenüber der Sphäre der Erscheinungshaftigkeit, von der es gerade hätte abgehoben werden sollen.

Dieser Einwand, der die Lehre von der Immanenz des ästhetischen Wertes im Sinnenbild ihrem Prinzip nach in Frage stellt, könnte nur durch die vollständige Entfaltung dieses Prinzips widerlegt werden. Hier fordert er zuerst die Fixierung des ihm entgegengesetzten Standpunktes heraus, der dann freilich nur in den Grenzen dieser vorbereitenden, auf das formale Moment beschränkten Analyse des Phänomens zu bewähren sein wird. Die Gegenposition mag folgendermaßen gekennzeichnet werden:

1. Der Behauptung von der Gleichförmigkeit und wesentlichen Gleichartigkeit des Erscheinungshaften mit Hinsicht auf die Gestalthaftigkeit, gegen welche das Schöne erst durch spezifische Auszeichnung abzuheben wäre, stellen wir gegenüber: ihre Gleichförmigkeit bei prinzipieller Ungleichartigkeit. D. h. es ist richtig, daß alles Erscheinungshaftes irgendwie als Gestalthaftes gegeben ist. Aber diese durchschnittliche Gestalthaftigkeit ist als eine geminderte und verwischte zu charakterisieren gegenüber ihrer Entfaltung und Ausprägung in der ästhetischen Form.

2. Die mit dem Begriff der Immanenz unverträgliche Lehre von der gleichartigen Gestalthaftigkeit des Erscheinungshaften ist orientiert an einem Begriffe der Wahrnehmung als dem „Akt einfacher Apprehension“, in „schlichter Zuwendung“ erfahren. Gegen die schlichte Zuwendung wäre allerdings das Sich-versenken des ästhetisch interessierten, die schöne Form entdeckenden Aktes unterscheidend abzuheben. Demgegenüber

bestreiten wir, daß die Abstraktion einer in bloßer Zuwendung erfahrenen „einfachen Apprehension“ den methodisch richtigen Ausgangspunkt geben kann; meinen vielmehr, daß die Erscheinungshaftigkeit in der charakteristischen Fülle und Formbestimmtheit allein in ästhetischer Versenkung als schöne Form erfahren wird, und zwar nicht formal gedacht als schematisch gefülltes, nachträglich durch Bedeutungen auszuzeichnendes Flächenschema oder akustisch als stimmungsfreie, „rein formale“ Tonabfolge, sondern als konkrete, ausdrückende ästhetische Form in der Einheit aller für sie konstitutiven Momente, unter denen die Hervorhebung des Bild- oder Gestalthaften (des formalen Moments) nur durch den Gang der Untersuchung bedingt ist.

Unsere Antithese tritt einstweilen als bloße Versicherung auf, indem sie sich auf eine gewisse Art des Habens von Gestalt beruft, in der diese in ihrer charakteristischen Bestimmtheit auftreten und von welcher das außerästhetische Gestaltsein nur eine Ableitung darstellen soll. Doch durch den Charakter ihrer Position selbst scheint sie verhindert, ihre Behauptung im Beweis zu erhärten. Denn jenes Haben der Gestalt in dem spezifischen Zustand ästhetischer Ergriffenheit entzieht sich weitgehend der Darlegung und außerkünstlerischen Fixierung. Wie weist sich die Steigerung des Gestaltcharakters zu seiner Eigentlichkeit, Fülle und Bestimmtheit aus? Er wird deutlicher, gliederungsreicher und eindrucksvoller — könnte man, in Anknüpfung an alte Schönheitsdefinitionen, sagen. Aber mit so vagen und noch dazu zweifelhaften Bestimmungen ist wenig getan. Was ist deutlicher als das beliebige Ding, das sichtbar vor mir steht, auf das ich mein Augenmerk lenke? Ist es darum eine ästhetische Gegebenheit oder schön? Und die Stärke des empfangenen Eindrucks hängt jedenfalls noch an anderem als dem ästhetischen Faktor. Müssen wir also hier bei der bloßen Versicherung stehen bleiben unter Hinweis auf weitere Folgerungen, die nachträglich die Setzung rechtfertigen? Allerdings liegt das zu einem Beweis erforderliche Material hier nicht vor. Durch die methodisch notwendige Beschränkung auf das eine, formale Moment an der ästhetischen Formganzheit werden wir künstlich an der einen Seite des Gegenstandes festgehalten, ohne ihn ganz übersehen zu können. Aber doch können wir

einen wesentlichen Schritt vorwärts tun durch die Aufzeigung: wieso der Einwand, der uns aufhält, aus einer in dem Phänomen selbst gegründeten sachlichen Notwendigkeit heraus auftreten muß, sobald der Gedanke der ästhetischen Immanenz gedacht wird.

Wir fragen: welches ist die Weise, unter der uns unsere wirkliche wahrnehmbare Umwelt durchschnittlich gegeben ist? Diese Weise ist jedenfalls nicht zu kennzeichnen als das Haben eines gestalthaft ästhetischen Daseins oder als eine Abfolge und ein Zusammenhang von solchen „Bildern“. Wir sehen nicht gewisse anschaulich gegliederte Farb- und Formkomplexe, denen wir „nachträglich“ auch eine Bedeutung geben, indem wir sagen: dieses rötliche, von grünen Reflexen überspielte Etwas ist ein Dach. Sondern wir sehen das Haus mit seinem Dach, den Baum, der es beschattet, den Weg, den wir gehen. Wenn wir nun feststellen wollen, was wir von dieser in sich und zu uns durch mannigfache Sinnbeziehungen gegliederten Welt als gesehene Erscheinung tatsächlich im Auge hatten, und wir befragen als einzig mögliche Kontrolle unser Gedächtnis, so bemerken wir (was auch durch Versuche oft gezeigt worden ist), wie arm, wie ungenau und unbestimmt unser Besitz an sichtbaren und reproduzierbaren Formen ist. Wir „kennen“ zwar alles genau: wir wissen zu sagen, daß in dieser Richtung der Markt liegen muß, daß man, wenn man dort geht, ins Freie kommt. Darüber hinaus haben wir noch einen Gesamteindruck, ein „Bild“; aber dieses Bild ist fließend, verschwommen, haltlos im Vergleich zu der Bestimmtheit jener Kenntnis. Das bildhaft Erscheinende ist zwar irgendwie gefaßt, aber es ist „übersprungen“ durch das es überspringende Denken und praktische In-Beziehung-setzen, mittels dessen wir uns mit den erscheinenden Dingen einrichten und zwischen ihnen als unserer Umwelt leben. Die bildhafte Anschaulichkeit liegt zwar auch hier irgendwie zugrunde, sie wird mitgesehen und kann jederzeit aufgezeigt werden, aber sie ist in der Unterordnung gehalten, die uns vorhin von einer „geminderten“ Gestalthaftigkeit sprechen ließ.

Wir sehen uns aber oft in die Lage versetzt, das „übersprungene“ Gesehene wieder zurückzuholen, indem wir uns mit Nachdrücklichkeit auf es besinnen. Tatsächlich erinnern wir uns dann, wie dies und jenes aussieht. Ist etwa, was wir mit

solcher Besinnung zurückgewinnen, das Sinnenbild, d. h. die anschauliche Gestalthaftigkeit nach ihrem eigentlichen Charakter? Keineswegs. Vielmehr tragen wir Gesehenes, anschauliche Einzelheiten nach der Regel eines funktionalen Begriffes von dem Gegenstand zusammen. Dabei wird ein inneres Bild mitwirken, aber die Führung behält der durch unsere Kenntnis von dem Ding bereitgehaltene Schematismus. Wir gewinnen nicht das ursprüngliche Sinnenbild sondern das übersprungene, in der Zurückgewinnung schematisierte Bild. Bei zeichnerischer Fixierung entstehen die bekannten Funktionsbilder, typisch nicht bloß für Kinder sondern für alle, die nicht ästhetisch gebildet, d. h. zum Sehen bildmäßiger Erscheinung angeleitet sind. Es versteht sich, daß diese Funktionalisierung auch aus dem kunsttheoretischen Wissen, z. B. von perspektivischen Gesetzen stammen kann.

Nicht anders steht es aber, wenn wir, statt auf das Zurückholen aus dem Gedächtnis angewiesen zu sein, vor dem Ding selbst stehen, mit dem Willen, uns sein Aussehen einzuprägen, das Ganze möglichst mit allen seinen Einzelheiten zu merken. Hier fällt zwar die Unbestimmtheit des Gesamtbildes fort, aber an ihre Stelle tritt — im Erfolg durchaus entsprechend — die Überbestimmtheit. Jetzt wird das Sinnenbild übersprungen weniger durch die funktionale Kenntnis als durch das gewollte Bemerken und Beobachten von Einzelheiten, und von diesen her wird es schematisiert zurückgeholt. Der Blick fixiert sich und „flattert“ dann wieder zwischen fixierten Einzelheiten auf der Suche nach dem einheitlichen Bezugspunkt, der schließlich gedacht, nicht in der Anschaulichkeit gefunden wird. Der Blick ruht nicht wie in der organisierten, unerschöpflichen, aber doch begrenzenden Gestalt des echten Sinnenbildes. Wir sehen uns, mit Fiedler zu reden, „einem Herumirren unserer Sinne an dem Gegenstand preisgegeben“. ²⁰⁾

Der Einwand gegen die Behauptung von der primär ästhetischen Qualität des Sinnenbildes — so folgern wir nun — entspringt mit Notwendigkeit aus dem Haften an dem übersprungenen und schematisierend zurückgewonnenen Sinnenbild. Dieses Haften ergibt sich nicht etwa bei einzelnen aus einer ästhetischen Unbegabung. Sondern aus dem Verhältnis, das wir als Lebende denkend und handelnd zu unserer Umwelt einnehmen, entsteht unausweichlich jenes in seiner Bildhaftigkeit geminderte Er-

scheinung-sein der Welt, das nur selten durchbrochen wird. Aber eben in diesen Durchbrüchen, so lautet die These, wird allein die echte Bildhaftigkeit des Erscheinens erfahren.

Das durchschnittlich schematisierte Erscheinungsbild ist in seiner Struktur wesentlich bestimmt durch außerästhetische (praktisch-theoretische) Bezüge. Daraus ergibt sich der Schein, als wäre das „Bild an sich“ abstraktiv zu gewinnen durch Absehen von jenen Bedeutungen. Und weiter scheint diese Abstraktion leicht zu bewerkstelligen, indem wir eben nur „hinsehen“, in „schlichter Zuwendung“ Gegebenes aufnehmen. Dabei wird außer acht gelassen, daß ein interesseloses, gleichsam photographisches Aufnehmen von Bildeindrücken in der Wirklichkeit nirgends stattfindet. Das „Absehen von...“ muß selbst gerichtet sein als ein „sein Absehen haben auf etwas“. Aber gerade im willensmäßigen Absehen auf eine anschaulich-bildmäßige Gliederung fassen wir diese nicht in ihrer Reinheit, sondern sind immer wieder im Zurückholen der Einzelheiten zum Ganzheitsbezug auf ein Schema angewiesen. Der Begriff von der Gestalt als einer überall und schlicht vorfindlichen Gegebenheit faßt zwar das ästhetische Sinnenbild, aber nur abgeleitet in seiner Schematisierung. Damit droht er, das eigentlich ästhetische Faktum der anschaulichen Gestalt, die wir als Sinnenbild bezeichnen, zu verdecken. Diese tritt nicht allenthalben und stets sondern in ausgezeichneten Fällen hervor, zu ihrer Bemächtigung bedarf es nicht bloß eines Wollens, sondern auch einer jeweils durch gegebene Bedingungen gesteigerten oder eingeschränkten Befähigung: der inneren Bereitschaft. Der Zustand endlich, in dem sie erfaßt wird, ist nicht bloß negativ zu beschreiben: als Abschneiden und Auslösen des die anschauliche Gliederung transzendierenden Denkens und Wollens in schlichter Apprehension, sondern positiv entsprechend dem Charakter der ästhetischen Form.

Die Verwechslung des echten Sinnenbildes mit seiner abgeleiteten Schematisierung kann auch dort stattfinden, wo eigens in ästhetischer Absicht von nicht erscheinungshaften Momenten abstrahiert wird. Das Sinnenbild läßt sich nicht als Restprodukt gewinnen — die Schematisierung vollzieht sich hier eben durch jenen Akt der Abstraktion. Ein Beispiel liefert das „Gesichtsbild“ bei H. Cornelius, das die rein schmähige Struktur als Grundlage des künstlerischen Eindrucks festhalten will.²¹⁾ Um

uns seiner zu versichern, sollen wir uns ein Netz über die Erscheinung gelegt denken. Dieses Netz, die Vertretung des zweidimensionalen Koordinatensystems, mag verdeutlichen, was wir unter „Schematisierung“ verstehen. In dieser seiner rationalen, ästhetisch abgeleiteten Bestimmtheit hat das „Gesichtsbild“ mit dem ästhetischen Sinnenbild nicht mehr zu tun als beispielsweise das von E. Hering in physiologischer Absicht konstruierte „Sehding“.²²⁾

Der erste Schritt, der Behauptung von der ursprünglich ästhetischen Sinnhaftigkeit der erscheinungshaften Bildstruktur ihr paradoxes Ansehen zu nehmen, ist demnach in der Einsicht enthalten: daß, was durchschnittlich als Bild der Erscheinung vorschwebt, in seinem originalen Bildcharakter gemindert ist; daß es vorwiegend ein Produkt unserer Umweltkenntnis ist, auf welches gleichsam die Farben der Erscheinungshaftigkeit schematisch aufgetragen sind. So wäre wenigstens eine negative Erklärung gegeben, inwiefern wir von einem geminderten Gestalt- oder Bildcharakter, und entsprechend von seiner Steigerung und Vollendung in der ästhetischen Form sprechen durften. Immerhin bleibt das positive Unterscheidungsmerkmal — der größeren Deutlichkeit und Eindringlichkeit — dürftig und, wie wir sahen, selbst irreführend. Doch befähigt uns das Vorausgeschickte auch hier zu einer bestimmteren Distinktion.

Wir können jegliches Erfassen eines Bildhaften als Verstehen bezeichnen. Dieses Verstehen ist dann eine vorlogische Funktion — ein „stummes Denken“ wie Dilthey mit bezeichnendem Hinweis auf die wesentliche Unmittelbarkeit des so Verstandenen sagt.²³⁾ Versuchspersonen, denen in langen Intervallen eine rhythmische Tonfolge vorgeführt wird, sagen häufig, wenn sie das rhythmische Bild innehaben: „Jetzt habe ich verstanden.“²⁴⁾ — Alles Verstehen tendiert auf ein Notwendiges, in welchem es zur Ruhe kommt. Erklärung aus einer rationalen Gesetzmäßigkeit ist hiervon nur der wissenschaftliche Idealfall. Das gewöhnliche Verstehen beruhigt sich bei der subjektiven Notwendigkeit eines irgendwie bekannten Zusammenhanges, der oft unter gewaltsamer Einfügung des Fremden in die vertraute Umwelt hergestellt wird. Aber auf die Gewinnung einer solchen subjektiven Notwendigkeit wird nirgends verzichtet. Nun drängt das Verstehen über das Erfassen eines beliebigen Bildhaften regelmäßig zu weiterer Erklärung, Deutung hinaus — und

insofern können wir dieses Verstehen als vorläufig, die Bildmäßigkeit als „gemindert“ bezeichnen. Man darf sich darin nicht durch Versuche mit vexierbildartig konstruierten Figuren beirren lassen: hier wird das Experiment durch die Versuchsperson notwendig als zu lösende Aufgabe angesehen, und diese gibt ihr den über die Gestalt hinausliegenden denkmäßigen Notwendigkeitsrahmen. Das Verstehen beruhigt sich bei dem Gedanken, daß es hier aus irgendwelchen Gründen gerade darauf abgesehen ist, „nur“ einen anschaulichen Zusammenhang aufzufassen. Es wird also künstlich vom Weitergehen zu Bedeutung und Sinn des Gesehenen oder Gehörten abgehalten. Der Gedanke des Nur-Aufgabe-seins vermittelt den Zusammenhang mit der subjektiven Notwendigkeit gewohnter Verständnisbeziehungen.

Allgemein dürfen wir sagen: überall, wo sich das Verstehen mit dem Feststellen einer rein bild- oder gestalthaften Gegebenheit beruhigt, steht diese Feststellung in einem wenn auch noch so primitiven Deutungszusammenhang subjektiver Notwendigkeit, und das Sich-halten in der bloßen Gestalthaftigkeit ist nur scheinbar.

Es gibt überhaupt nur einen Fall, in dem sich das Verstehen bei der anschaulichen Ganzheitsgliederung als solcher aufhält und in ihr als einer Notwendigkeit zur Ruhe kommt — und dieser Fall ist das Erfassen des Sinnenbildes in seiner ästhetischen Sinnhaftigkeit.

Wir bezeichnen diese Notwendigkeit nach Dessoir²⁵⁾ als „gefühlanschauliche Notwendigkeit“ — wobei „Gefühl“ einstweilen nur die Negation rationaler Erklärung bedeuten kann. In ihr ist nun ein bestimmtes, im einzelnen Fall freilich nur intuitiv, mit „ästhetischer Evidenz“ zu erfassendes Kriterium gegeben, mittels dessen das „eigentliche“, ästhetisch erfüllte Sinnenbild von der geminderten, einer erkenntnismäßig schematisierten Erscheinung eingegliederten Gestalt unterschieden werden kann. Die Steigerung des Bildcharakters, von der wir sprachen, können wir nunmehr definieren als ihre Vollendung zur (intuitiven) Notwendigkeit. Das absolut Individuelle jeglicher erscheinungshaften Gegebenheit, das sonst als bloße Grenze möglicher Bestimmung, als ineffabile vom Rationalen her negativ bezeichnet ist, offenbart hier seinen eigenen Charakter, und die Möglichkeit einer Mitteilung eröffnet sich — Mitteilung

freilich nicht durch diskursives Denken sondern durch Reproduktion des Gesehenen, Gehörten für andere auf Grund gemeinsamen Verstehens. Zu ihrer Realisierung in der Wirklichkeit bedarf es stofflicher Mittel und eines werkhafte Könnens: der Kunst.

Daß mit der Erfassung des Sinnenbildlichen nach seiner Eigentlichkeit nicht eine formalistische Ausschließung des Ausdrucks gemeint ist (welcher vielmehr als notwendiges Bestandteil von dem formalen Moment unzertrennlich bleibt) und ebensowenig eine Ausschließung des bedeutungshaften Inhaltes, der als „untergeordnete Sinnform“ in bestimmtem Verhältnis in das Sinnenbild eintreten muß — dies kann nur immer versichert, hier aber noch nicht dargetan werden.

Nichts wäre irreführender, als wenn man sich den das Sinnenbild Erfassenden als reines Okular oder als reine Membran vorstellen wollte. Wenn wir schon bei der Analyse der Struktur der ästhetischen Form das „Äußere“ sinnenbildlicher Gestalt zum Leitfaden glauben machen zu müssen, so ist doch diese Form darum nicht als äußerlich, d. i. nicht-sinnhaft gedacht; vielmehr werden wir in ihr eine der Grundgestalten zu sehen haben, unter denen uns „Welt“ überhaupt gegeben ist.

Das Kriterium sinnenbildlicher Notwendigkeit beschränkt sich dementsprechend nicht auf das Erfassen bedeutungsleerer Ornamente und dgl., sondern dient zur Beurteilung der Kunstform überhaupt. Es gibt den von Kritikern immer wieder²⁶⁾ angewandten Maßstab zur konkreten Unterscheidung von Vision und klug erzeugter Illusion, dichterischer und rhetorischer Darstellung, Kunst und Nicht-Kunst. Entscheidend ist dabei nicht das Vorhandensein eines gedachten Planes — kann dieser doch der rationale Abdruck einer beherrschenden Intuition sein — sondern, ob der Plan als das Zusammenhaltende, als Träger der Notwendigkeit gefühlt wird, der gegenüber das Sinnenbild zum Schmuck wird. Das gleiche Zurücktreten der sinnenbildlichen Gliederung meinen wir, wenn wir in der bildenden Kunst vom Auseinanderfallen des Bildes reden. Auch hier kann das Auseinanderfallende auf unechte, nicht überzeugende Art außerhalb der ästhetischen Sphäre zusammengehalten sein. Und wiederum ist zu betonen, daß es sich hier nicht um „bloße Komposition“, d. h. um eine gewisse Technik gliedernden Darstellens handelt. Das Komponieren selbst wird sinnvoll erst im

Hinblick auf die ursprüngliche, intuitiv erfahrbare Struktur des Sinnenbildes.

Das Ergebnis der bisherigen Analyse überblickend dürfen wir sagen: Das Erscheinungshafte als solches in Unabhängigkeit von der jeweiligen Wirklichkeitsart wurde als die Sphäre umgrenzt, innerhalb deren sich die ästhetische Form entfaltet. Die allgemeine Weise des Sich-Darstellens von Erscheinungshaftem nach dem ihm eigentümlichen Strukturprinzip ist durch den Begriff der Gestalt- oder Bildhaftigkeit angegeben. Die primär ästhetische Bedeutung dieser Struktur tritt hervor durch die Unterscheidung einer geminderten, schematisierten Bildhaftigkeit und des voll und eigentlich erfaßten Sinnenbildes als des formalen Moments an der ästhetischen Formganzheit. Diese Unterscheidung wird ermöglicht durch die mit dem echten Sinnenbild erfahrbare anschauliche Notwendigkeit. Insofern hier und nur hier der Charakter des Erscheinungshaften als solchen zu eigengesetzlicher Sinnhaftigkeit entwickelt wird, dürfen wir von einer Immanenz der ästhetischen Form in der Erscheinungshaftigkeit reden.

Es ist nun die weitere Frage nach dem spezifischen Wert-sein des mit Notwendigkeitscharakter erfaßten Sinnenbildes zu stellen. Kann das Verstehen dieser Notwendigkeit identisch sein mit dem Entdecken von Schönem?

II.

Der ästhetische Wert.

1. Untrennbarkeit von ästhetischem Wert und zugeordneter Form.

Der Gang der Überlegung war wegen des Zusammenhanges alles Einzelnen in der Einheit des Gegenstandes von vornherein gezwungen, über die Kennzeichen der betrachteten Momente hinaus- und auf das Spätere vorzugreifen — eben weil es sich um konstitutive Momente, nicht um Teile eines Gegenstandes handelt. So mußten wir bei der Betrachtung des Sinnenbildes seine ästhetische Werthhaftigkeit voraussetzen; denn nur als Bestimmungsstück an der ästhetischen Sinn- oder Wertganzheit

war es für uns faßbar geworden. Jetzt erst fragen wir, wie sich der Wert als solcher zu dem Sinnenbild verhält; ob wir trennen müssen: auf der einen Seite ein gewisses Dasein (hier durch das „Sinnenbild“ repräsentiert), auf der anderen Seite der Wert, beides voneinander grundsätzlich verschieden wie „Sein“ vom „Gelten“ überhaupt und nur durch einen eigentümlichen Akt, die Wertung, aufeinander zu beziehen — oder ob eine solche Trennung unmöglich ist (1. Untrennbarkeit von ästhetischem Wert und Sinnenbild). Und ferner, wenn sich diese Aufteilung der Sinnenform auf das Sein, des Wertes auf das Gelten dem Phänomen gegenüber als unzulänglich erweist: wie ist das Verhältnis von Wert und Erscheinungsform positiv zu bestimmen (2. Schönheit und Sinnenbild). Hier wird eine weitere, wenn auch mit Hinsicht auf das Problemganze noch immer bruchstückhafte Explikation des Begriffes der Immanenz erforderlich.

Ganz allgemein läßt sich sagen, daß das Verhältnis von Wert und Bewertetem seinem Wesen nach nicht die beliebige Beziehung eines Geltenden auf ein Seiendes durch den Wertungsakt ist, sondern daß es in einer Relation gründen muß. D. h. der Wert muß den Hinweis auf seine Erfüllung in Wertvollem in sich tragen und umgekehrt: dem Bewerteten wird der Wert nicht bloß durch Willkürakt verliehen, sondern es muß irgendeine „Wertwürdigkeit“ an ihm vorhanden sein. Die durch die beiden Termini des Hinweises und der Wertwürdigkeit angezeigte Relation kann verschiedene Formen annehmen, die sich nach der Enge der Beziehung abstufen. Wir geben zuerst zwei Beispiele für je eine verschiedene Formierung dieses Verhältnisses, um hiervon das Besondere der ästhetischen Form-Wert-Beziehung abheben zu können.

1. Denken wir zuerst an etwas in der Natur Vorhandenes, z. B. Holz. Dieses kann als Holz da sein und gewußt sein, ehe es als „Material“, d. i. in einer besonderen Wertwürdigkeit oder Verwertbarkeit entdeckt wird. Es wird, wir dürfen hier sagen: nachträglich, in einen werthhaften Nutzungszusammenhang hineingezogen, aber nicht willkürlich sondern auf Grund einer vorhandenen und nur zu entdeckenden Eignung. Wir sprechen hier von einem „wertbehafteten“ Ding.

2. Wir entnehmen das zweite Beispiel gleichfalls dem Gebiete des Ökonomischen: eine Geldmünze. Ihre Beschaffenheit ist von dem ihr eigenen Wert determiniert; dieser ist ihr aufgeprägt.

Nur vermöge seiner ist sie Geldmünze. Wir sprechen hier von einem „wertbestimmten“ Ding.

Die beiden Fälle des Wertbehaftetseins (hierunter fällt alles Material) und des Wertbestimmtseins (hierunter fällt alles Werkzeug) haben hinsichtlich der Relation von Sein und Wert zweierlei gemeinsam:

Zuerst: beidemale hat das wertvolle Ding sein Sein auch außerhalb des Bewertungszusammenhanges, bei dem Wertbehafteten (z. B. Holz, Stein) als dieses bestimmte Ding, bei dem Wertbestimmten wenigstens als Ding überhaupt: die Münze ist, wenn ihr Wertsein vergessen wird, zwar nicht mehr Münze, aber doch eine runde modellierte Metallscheibe.

Ferner: der Wert besteht außerhalb des bewerteten Dinges als dessen Maßstab. Es wurde schon gebaut, ehe der Stein als nutzbares Material, als Baustein entdeckt wurde. Sein Wert wurde nun als Bauwert bestimmt, d. i. er wurde an einem Wert gemessen, der im Bauen unabhängig von der besonderen Naturbeschaffenheit des Steins besteht. Ähnlich mit der Münze. Sie ist zwar selbst ein Wertmaßstab, aber nicht im gleichen Sinne wie beim vorigen Beispiel das Bauen. Als Werteinheit zeigt sie nur den ökonomischen Wert an, der durch das Verhältnis von Angebot und Nachfrage geregelt wird und letztlich in dem „Gebrauch“ wurzelt. Von hier aus kann der Münzwert selbst bemessen, aufgewertet und entwertet werden.

Diese beiden Merkmale — die Möglichkeit der Ablösung des dinglichen Seins von der Bewertung und die Maßstabhaftigkeit des Wertes gegenüber dem Bewerteten — mögen dazu dienen, die Andersartigkeit des betrachteten Verhältnisses im ästhetischen Phänomen deutlich zu machen.

Zu dem ersten Merkmal, der Ablösbarkeit des Seins: das ästhetisch Bewertete hat sein Sein nicht außerhalb der Wertrelation, weder als dieses besondere Ding noch als Ding überhaupt, es gehört also weder zu dem Wertbehafteten noch zu dem Wertbestimmten.

Der Grund dieser Behauptung ist in der Hauptsache schon dargetan. Wir sahen bei der Analyse der Erscheinungshaftigkeit, daß die ästhetische Sinnform weder das Ding ist noch dessen Außenseite sondern die Erscheinungswirklichkeit als solche, mit Hinsicht auf das Optische: die Sicht, in welche das Ding eintreten kann. Das bedeutete aber nicht, daß zu dem

wirklichen Ding ein andersartiges, psychisches Wirkliches, das Gesehen- oder Erlebtwerden hinzutritt. Sondern die Einheit des Erscheinungswirklichen zeigte sich als primär gegenüber der Spaltung in psychisches und dingliches Sein, welche in ihr enthalten sein kann, aber sie nicht bedingt. Ein Ding kann auch schön sein, doch das Schöne als solches ist nicht dinghaft.

Aber mit dem letzten Satz haben wir schon eine bestimmte Beziehung zwischen Ding und ästhetischem Wert zugegeben, die übrigens ohnedies offensichtlich ist. Wir sprechen von einem schönen Baum, einem schönen Tier; und so gewiß ist das Haften des ästhetischen Wertes am Ding, daß es ihm auf Grund dieser Behaftung auch ökonomischen Wert verschaffen kann. Danach scheint der Satz: das ästhetisch Bewertete habe kein Sein außerhalb der Wertrelation und die daraus gefolgerte Ausschließung der ästhetischen Form von dem Wertbehafteten ein Paradoxon. Vielmehr scheint hier eine Parallelität zu bestehen: wie wir den Baum in einem Betracht als Bauholz wertvoll finden, so finden wir ihn in einem anderen als dem bautechnischen, im ästhetischen Betracht, schön. Und beide Male ist der Baum, von dem der Bauwert und der Schönheitswert prädiert werden, als Naturding auch außerhalb dieser Wertungen.

Die nähere Betrachtung löst den Schein dieser Parallelität auf und entwickelt zugleich den Sinn des vorangestellten Satzes.

Der Baum ist bautechnisch wertvoll einmal als dieser bestimmte Baum, unter diesen Bedingungen gewachsen, von diesem Alter, Umfang usw. Ferner als Exemplar dieser bestimmten Baumgattung, die in ihrer Holzart diese bestimmten Eigenschaften der Maserung, Festigkeit usw. hat. Die Bewertung gründet sich auf die Seinscharakteristik des besonderen Dinges, die zwar vielleicht erst unter dem Wertgesichtspunkt entdeckt ist, aber jedenfalls ohne ihn besteht. So läßt sich zu jedem Nutzwert als seine Begründung eine die Seinsart des Dinges charakterisierende Eigenschaft aufweisen.

Umgekehrt gründet sich der Dingcharakter erst auf der „vordinglichen“ Erscheinungshaftigkeit als solcher, zu der, wie wir sahen, die ästhetische Bewertung primär gehört. Die Erscheinungshaftigkeit ist aber niemals bestimmt als die Erscheinung oder der Schein eines Dinges, weil die Dingwirklichkeit ihr gegenüber irrelevant bleibt und sich erst durch die

(im Verhältnis zum Sinnenbild) „nachträgliche“, praktisch-theoretisch determinierte Subjekt-Objekt-Trennung konstituiert. Das als schön Gegebene kann sich als Ding „entpuppen“; das Ding kann ohne Preisgabe seines Charakters wieder als Schönes in den Stand der Erscheinungshaftigkeit zurücktreten — aber jedesmal ist die über das Erscheinungsmäßige hinausgehende Bestimmtheit ästhetisch irrelevant. Sie begründet nicht das Schönsein, und das ästhetische Urteil kann von hier aus nicht wie das praktische Material-Urteil korrigiert werden. Das Schönsein bezieht sich mithin auf das an dem Ding, was, primär „noch nicht“ Ding, an dem Ding offenbar wird. Nur dies also und nicht die völlige Loslösung des ästhetischen Wertes von dem Ding kann es bedeuten, wenn wir sagen: das ästhetisch Bewertete habe kein Sein außerhalb der Wertrelation.

Der gemeinte Tatbestand wird gewöhnlich einfacher ausgedrückt, indem man sagt: Nicht das Ding als solches ist schön sondern seine Umgestaltung im ästhetischen Erleben. Mißverständlich kann diese Ausdrucksweise sein, weil hier das durch subjektive Umschmelzung erst in das Erleben einzubeziehende, in seinem „an sich“ gesetzte Ding als das Ursprüngliche erscheint. Zudem müssen wir die Frage der „Einfühlung“, die durch diese Formulierung akut wird, einstweilen dahingestellt sein lassen. Tatsächlich bedeutet es das gleiche, wenn wir sagen: daß die ästhetische Bewertung die an dem Ding hervortretende Sinnenbildlichkeit, sein Eintreten in den Stand der Erscheinungshaftigkeit meint; daß, falls wir von dem Dinghaften als einem Gegebenen ausgehen, das ästhetische Bewerten zugleich ein Umschaffen, besser: ein Erwecken ist: „Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut“ (R. M. Rilke).

Das Verhältnis zwischen ästhetischer Form und Wert ist also nicht das der Wertbehauptung oder Wertbestimmung sondern der Wertkonstitution. Die bewertete Form ist nur mit und vermöge der Werthaftigkeit. In Parallele zu stellen ist mithin nicht: das schöne Ding und das nützliche Ding. Dem Sinnenbild als der Form, die erst durch den ästhetischen Wert möglich wird, entspricht vielmehr das Material- oder Werkzeug-sein überhaupt als die Form, die gleichfalls erst durch die praktische Wertbeziehung konstituiert wird — mit dem Unterschied jedoch, daß die ästhetische Wertkonstituierung vordinglich ist, die praktische sich dagegen auf der Dinghaftigkeit aufbaut.

Zu dem zweiten Merkmal, mittels dessen wir die ästhetische Wertrelation von der Wertbehauptung und Wertbestimmung abheben können: der ästhetische Wert verhält sich zu der bewerteten Form nicht wie der Maßstab zum Gemessenen. Sondern, wenn man hier überhaupt noch von Messen und Maßstäblichkeit reden wollte, müßte man sagen: daß die ästhetische Form jeweils ihr eigener Wertmesser ist.

Der Begriff des maßstäblichen Wertes setzt voraus, daß ein ursprünglich Wertfremdes, an den Wert herangebracht, von diesem aus beurteilt werden könne. Diese Vorgegebenheit eines Wertfremden findet aber für die ästhetische Beurteilung nicht statt. Das ästhetische Urteilen setzt das Haben voraus, aber nicht ein beliebiges, sondern das gewisse, selbst schon wertbestimmte, das wir vom Ich her als ästhetisches Auffassen, vom Gegenstand her als sinnenbildliches Sichdarstellen bezeichnen.

Das Suchen eines ästhetischen Maßstabes fällt notwendig zusammen mit der Zersetzung der ästhetischen Form in einen objektiven und einen subjektiven Bestandteil. Denn nur vermöge solcher Ablösung — der Gemütstätigkeit als eingebettet in eine psychische Beschaffenheit einerseits, der Dingbeschaffenheit als Teil der objektiven meßbaren Dingwelt andererseits — läßt sich die durch den Begriff des Maßstabes geforderte theoretische Objektivität erstreben. Aber gerade diese Zersetzung muß, wie wir sahen, den Sinn der ästhetischen Form auflösen. Alle Versuche, im richtigen Gefühl den Wertmesser für die Schönheit der Form, oder in gewissen allgemein zu bestimmenden Verhältnissen den Kanon richtigen Schönheitsempfindens zu entdecken, sind daher einseitig und müssen ihre Absicht verfehlen. Daraus ist nicht auf die Wertlosigkeit der Kunstregel zu schließen. Alles bisher Gesagte bezieht sich auf die ästhetische Form und das Kunstwerk als ihren vornehmsten Repräsentanten. Die Kunst dagegen, zu deren Begriff weiterhin der Werkcharakter und die Geschichtlichkeit gehören, ist als solche noch nicht ausdrücklich in das Untersuchungsfeld eingetreten. In ihr findet die allem Maßstab widerstrebende „absolute Individualität“ der ästhetischen Form ihre Grenze an dem Phänomen stilistischer Tradition. Aber der Maßstab, der hier gewonnen wird, ist tatsächlich nur in der Wertverwirklichung, dem zu Messenden, da: gewöhnlich in einer Gruppe von „Meisterwerken“, die das „Klassische“¹⁾ repräsentieren. Gegenüber

diesem ursprünglichen Wertmesser, genauer Vorbild, ist die Regel sekundär. Ihre Geltung beruht ausschließlich auf dem von unbedingter Anerkennung bis zur revolutionären Abwendung schwankenden lebendigen Verhältnis zu den Vorbildern, durch welches sich die künstlerische Tradition konstituiert. Einen Beleg hierfür gibt der in der aristotelischen Poetik verkörperte Regelkomplex, dessen Autorität mit der Vorbildlichkeit und stilbildenden Kraft der antiken Tragödie lebt und stirbt.

Mit den beiden aufgefundenen Kennzeichen der ästhetischen Form-Wertbeziehung, der Untrennbarkeit einer außerhalb der geltungshaften Wertbeziehung seienden Form und der Nichtmaßstäblichkeit des Wertes gegenüber dieser Form, ist die Bedeutung des Immanenzbegriffes schon im allgemeinen vorgezeichnet. Wendungen wie: daß das Sinnenbild in seinem Schönsein einen wesensmäßig in ihm liegenden Wert nur entwickle, oder daß im Schönen das Erscheinungshafte als solches hervortrete, gewinnen nun nach einer neuen Seite bestimmteren Sinn, wenn auch noch nicht ihre völlige Rechtfertigung.

Soviel ist jedenfalls klar, daß die Vorstellung eines „Wert-himmels“, an dem die Wert-Gestirne und ihre Konstellation zu „entdecken“ sind, mindestens für die Wissenschaft vom Schönen unzulänglich oder vielmehr irreführend ist. Denn der ästhetische Wert ist nirgends zu finden, ohne daß sich mit ihm und durch ihn ein bestimmtes Form-Sein entdeckt: die Erscheinungswirklichkeit unter der Form des Sinnenbildes, die nur dann Unwirklichkeit zu sein scheint, wenn man Wirklichkeit einseitig im Gegensatz zu und in Abtrennung von dem Werthafte oder Geltenden bestimmt. Damit haben wir freilich die äußerste Grenze erreicht, innerhalb deren es sprachlich noch erlaubt und sachlich zuträglich ist, von „Wert“ zu reden. „Wertform“ gilt uns nunmehr als Synonym von „Sinnform“.

Im Bisherigen sollte gezeigt werden: daß die ästhetische Wertung nach ihrem allgemeinen Charakter nicht den fertigen, außerhalb des vom Subjekt geleisteten Wertungsaktes bestehenden ästhetischen Gegenstand betrifft, sondern daß beides, die Formierung des Gegenstandes und sein wertendes Auffassen, wesentlich Eins sind. Der Ausdruck des „Bewertens“ einer ästhetischen Gegebenheit verliert demnach jeden bezeichnenden

Sinn und will irreführen. Denn jene Gegebenheit ist als ästhetische erst für die und in der Bewertung.

Wir fassen die vorgebrachten Argumente noch einmal in einer Überlegung zusammen, die dem Vorigen sachlich nichts Neues hinzufügt, die aber den Verhalt am handgreiflichsten machen dürfte. Wir gehen dabei von einem Standpunkt aus, der zwar, wie wir schon öfters sahen, vor der eindringenden Analyse des Phänomens versagt, auf den aber die dialektische Überlegung immer wieder zurückgreifen muß, da an ihm das *πρότερον πρὸς ἡμᾶς* (das „wir“ im Sinne des durchschnittlichen, praktisch-theoretisch determinierten Bewußtseins) des Gegenstandes sichtbar wird. Wir nehmen als zugestanden, daß zur ästhetischen Gegebenheit zweierlei gehört: ein Gegenstand von einer gewissen Beschaffenheit und ein bestimmt geartetes Verhalten des Auffassens. Dies letztere, eine psychische Zuständlichkeit bezeichnend, müssen wir in seiner idealen Vollendung fassen, es also wohl unterscheiden von der aufmerkenden Bereitschaft, die der eigentlichen Auffassung vorangeht, und der reflektierenden Beurteilung, die ihr folgt oder wenigstens folgen kann. Bei dieser Aufteilung wird der Wertungsakt zu der bezeichneten psychischen Zuständlichkeit gehören. Es ist klar, daß er sich nur aus der vollendeten Auffassung ergeben kann.

Nun läßt sich das Verhältnis zwischen Gegenstand und auffassender Zuständlichkeit (welch letztere den Wertungsakt einschließt) in doppelter Weise denken.

Entweder: die auffassende Zuständlichkeit und der zu ihr gehörige Wertungsakt sind unabhängig von der aktuellen Gegebenheit des ästhetischen Gegenstandes und also willkürlich zu erzeugen. Wie wir uns z. B. beim Anblick eines Baumstammes nach Belieben ökonomisch „einstellen“ können, um dieser Blickrichtung gemäß seinen Wert zu bemessen, wie die etwa folgende Unlust über seinen mangelnden Wert oder umgekehrt die Freude an seiner Kostbarkeit die den Wertungsakt begründende Einstellung nicht modifizieren kann — ebenso könnten wir uns auch ästhetisch „stimmen“ und gemäß der willkürlich erzeugten Blickrichtung auf den ästhetischen Wert das uns Begegnende abschätzen.

Man braucht diese Ansicht der Sachlage nur auszusprechen, um ihre Unrichtigkeit zu erkennen. Die auffassende Zuständlich-

keit, von der auszugehen hier erlaubt wäre, ist nicht als Einstellung des Blickes auf den ästhetischen Wert zu charakterisieren. Die sogenannte ästhetische Lust bzw. Unlust bauen sich nicht als Gefühlszusatz auf dem begründenden Wertungsakt auf. Es bleibt tatsächlich nur die zweite Möglichkeit, das fragliche Verhältnis aufzufassen:

Erst die Gegebenheit des ästhetischen Gegenstandes erhebt uns in den von ihr unzertrennlichen Zustand der vollendeten Auffassung. Alle Ausdrücke, mit denen man diesen Zustand gewöhnlich bezeichnet, wie Hingegebenheit an, Versenkung in den Gegenstand, finden sinnvoll Anwendung nur auf die Erfassung des gegebenen Schönen selbst. Dieses fordert und erzeugt in uns den Zustand, auf dem sich dann nachträglich ein ästhetisches Urteil aufbauen kann. In äußerster Zuspitzung mag man sagen: das Nicht-Schöne läßt sich sehen, bemerken, aber nicht eigentlich betrachten in dem Sinne einer in den Gegenstand versenkten Betrachtung, wie wir sie dem sich uns darbietenden Schönen widmen.

Vom Standpunkt der ursprünglichen Trennung von Gegenstand und Wert, die erst in der durch einen Wertungsakt realisierten Wertung zusammenkommen, muß dieser Tatbestand paradox erscheinen. Er ist mit einem offensichtlichen Widerspruch behaftet: der Zustand, der den Wertmaßstab erst liefert, soll in seinem Auftreten bedingt sein durch die bereits vollendete Erfassung des werthaft Gegebenen.

Der Widerspruch verschwindet, wenn wir die Annahme einer Trennbarkeit von maßstäblichem Wert und Gegenstand und die damit zusammenhängende Redeweise von Bewertung und Wertungsakt aufgeben und auf das wirkliche Phänomen zurückgehen: die ästhetische Form, für welche der Wert konstitutives, sinnverleihendes Prinzip ist. Unter Absehung von dieser Sinnhaftigkeit können wir ein Ding, eine begriffliche oder praktische Bedeutung zurückbehalten, niemals aber eine Form, die durch Messung an einer ästhetischen Skala als schön oder häßlich zu bestimmen wäre.

2. Sinnenbild und Schönheit.

a) Die Schönheit und ihre formal umschreibende Bezeichnung.

Es bleibt danach übrig zu zeigen, daß die Form, die nicht mit dem ästhetischen Wert „behaftet“ ist, sondern von ihm konstituiert und nur durch Abstraktion von ihm getrennt wird, sich tatsächlich mit dem zuvor charakterisierten Sinnenbild deckt. Mit anderen Worten: wir müssen die bisher im allgemeinen betrachtete ästhetische Form-Wert-Relation durch Anwendung auf die bereits entwickelten Züge der Erscheinungsform konkreter zu erfassen suchen. Erst von dieser bestimmteren Erfassung aus wird es möglich werden, diejenigen Punkte an dem Verhältnis der Wertkonstitution aufzuklären, die vorläufig zweifelhaft oder paradox erscheinen müssen; insbesondere das Phänomen des Gegensatzes von Schön und Häßlich (die ästhetische Wertpolarität) und die Bedeutung des ästhetischen Urteils.

Zu diesem Zwecke gehen wir von der künstlichen Verbindung „ästhetischer Wert“ ab — diese setzt eine ganz bestimmte philosophische Situation voraus: die Herrschaft des cartesianisch-kantischen Begriffes vom Naturding, dem seitens des Subjektes ein Wert „nachträglich“ hinzugefügt wird — und auf das Wort zurück, in dem das Phänomen sprachlich lebt: die Schönheit oder das Schöne.

Schön hat einmal einen im Deutschen sich auch etymologisch verratenden Bezug auf das Schauen, das Sichdarstellen der Welt als „Ansehnliches“, als Sinnenphänomen. Das „es war doch so schön“ des Türmerliedes faßt zusammen, was die Welt dem Nicht-Handelnden, Nicht-Genießenden — dem Schauenden zu bieten vermag. Darüber hinaus erstreckt sich die Bedeutung nach zwei Seiten: einmal nähert sie sich dem Sinn des Angenehmen, Erfreulichen („die schönen Tage von Aranjuez“); ferner dem Würdigen, Edlen, dem über die gemeine Nützlichkeit hinaus Werthhaften, Ehrenvollen. So sprechen wir von einem „schönen Eifer“, einer „schönen Tat“ (hier ist die Annäherung an das griechische καλόν am stärksten). Aber auch bei der weitesten Ausdehnung nach dem Hedonischen einerseits, dem Idealen andererseits bleibt der Hinweis auf das Erscheinen der Bedeutungskern. Wie gewöhnlich tritt er am reinsten hervor,

wenn wir das Wort durch ausschließenden Gebrauch auf seinen eigensten Bereich zurückdrängen und „nur schön“ sagen.

Sprachlich ist es mithin gerechtfertigt, wenn wir unter Hin- nahme einer dem Wortsinn nicht fremden Bedeutungsverengung den dem Sinnenbild einwohnenden Wert als Schönheit be- zeichnen. Dadurch gewinnen wir eine Vermittlung zwischen der Kennzeichnung des Sinnenbildes und der Untersuchung des ästhetischen Form-Wert-Verhältnisses. D. h., wir können fragen, inwiefern im Begriffe der Schönheit, den wir nun für das blasse „ästhetischer Wert“ setzen, ein Hinweis auf die als Sinnenbild charakterisierte Form enthalten ist? Ob sich Bedingungen des Schönseins namhaft machen lassen, die zugleich Bedingungen sinnbildlichen Seins überhaupt sind? Damit wäre der Kreis der Untersuchung einstweilen geschlossen, es wäre dargetan, daß das im allgemeinen erfaßte Verhältnis der ästhetischen Wert- konstitution sich als Immanenz des ästhetischen Wertes, der Schönheit, im Sinnenbild explizieren läßt.

Aber ehe wir an die Beantwortung dieser Frage herantreten, ist ihre Grundlage, die vorausgesetzte Gleichung ästhetischer Wert = Schönheit zu prüfen; und diese scheint nichts weniger als einwandfrei. Mit solcher Prüfung sehen wir uns in den Mittel- punkt des ästhetischen Streites versetzt, in dem sich prinzipielle Fragen, nach der methodischen Einheit der Ästhetik und dem Verhältnis zur Kunstwissenschaft, mit stilgeschichtlichen und aktuell künstlerischen Problemen kreuzen.

Die Einwände gegen die Gleichung, welche Schönheit zum „Hauptwort“ der Ästhetik machen möchte, enthalten in der Regel nur eine partielle Bestreitung. Neben die Schönheit wird ein anderer ästhetischer oder künstlerischer Wert gestellt, den man bald als Wahrheit, bald als Lebendigkeit, meist als Aus- druck bezeichnet.

Ist mit diesen Positionen (deren nähere Kennzeichnung nach Einzeldurchbildung und historischem Motiv hier zu weit führen würde) tatsächlich ein eigentümlicher, jenseits der Schönheit gelegener Wertfaktor namhaft gemacht, dessen Anerkennung die Gleichsetzung von Schönheit und ästhetischem Wert ins Wanken bringen könnte?

Durch eine weitere Unterscheidung fassen wir den Frage- punkt noch schärfer, indem wir zugleich ausscheiden, was einst-

weilen grundsätzlich unentscheidbar bleiben muß oder was auf einen bloßen Wortstreit hinausführen könnte.

Die Einführung eines neuen Wertfaktors und die Ein- schränkung des Geltungsbereiches von Schönheit kann einmal so verstanden sein, daß dadurch die Einheit der ästhetischen Form überhaupt geleugnet wird. Diese Leugnung kann sowohl von der Systematik ausgehen; wie z. B. Fiedler das Gebiet des Schönen (dem er als Wissenschaft die Ästhetik zuordnet) von dem der Kunst und der ihr entsprechenden Kunstwissenschaft gänzlich absondert.²⁾ Sie kann aber auch aus der geschichtlichen Distinktion, aus Gegenüberstellungen wie romanisch-germanisch, klassisch-romantisch, apollinisch-dionysisch erwachsen (Worringer, Strich).³⁾ Das eine Mal ist Kunst und außerkünstlerisch Schönes auseinandergerissen, im zweiten Fall der Trennungsstrich durch das Kunstgebiet selbst hindurchgeführt. Die erste Behauptung will, daß die Kunst, wenn sie auch gelegentlich Schönes darstellt, mit der Schönheit wesentlich nichts zu tun habe; die zweite Behauptung läßt neben eine Schönheit verwirklichende Kunst ein gänzlich anderes, auf Ausdruck und Innerlichkeit gerichtetes Kunstwollen treten, das nur gewaltsam unter Kränkung seiner Eigenart der Schönheitsnorm zu unterstellen ist.⁴⁾

Daß die mit der letzten Behauptung gegebene nominalistische Entwertung des Begriffes „Kunst“, welchem Wort ein einheit- licher Gegenstand nicht mehr entspräche, bedenklich ist, leuchtet ein. Doch kann diese wie überhaupt jegliche radikale Leugnung der Einheit des Phänomens niemals in einer einzelnen Über- legung polemisch erfaßt und diskutiert werden. Sie kann sich nur durch das Ganze der Darlegung des Phänomens erledigen.

Die Behauptung eines neben und außer der Schönheit be- stehenden ästhetischen Wertfaktors kann zweitens unter An- erkennung der Einheit des Gegenstandes die „Schönheit“ als zu eng auf einen Teilbezirk einschränken wollen. Neben der Schön- heit hat die Kunst andere, vielleicht höhere Werte der inneren Lebendigkeit, des Ausdrucks zu verwirklichen. Sie soll das Leben geben, wie es ist, herb, schroff, bitter, aber immer wahr und ergreifend. Das künstlerische Leben selbst ist es, das diese Behauptung hervorgebracht hat, und es wird zu fragen sein, ob sich der Streit nicht vom Gesichtspunkte einer allgemeinen Formbestimmung her als bloßer Wortstreit darstellt, in welchem es, sofern er ein echter Streit ist, um Anderes geht als es scheint:

nicht um die volle theoretische Erfassung des vorher zu eng bestimmten ästhetischen Phänomens, sondern um die Auseinandersetzung einer verbrauchten mit einer kommenden Stilform, nicht um einen Kampf für oder wider die Schönheit (als ob hier je zu wählen wäre) sondern um alte gegen neue Schönheit. Ein historischer Vorgang und Konflikt, durch die Geschichtlichkeit der Kunst notwendig gesetzt, verkleidet sich in die Form einer prinzipiellen Fragestellung, die tatsächlich verpflichtet ist, nicht in dem Konflikt Partei zu nehmen, sondern seine sachliche Notwendigkeit zu begreifen. In der europäischen Kunstgeschichte gewinnt dieser Prozeß seinen eigentümlichen Charakter durch die Wirksamkeit der griechischen Kunstform, mit welcher der Titel des Schönen enger verknüpft wird. Je nach der geschichtlichen Lage erscheint nun das Griechische und damit das Schöne als der wahre Sinn der Kunst (Klassizismus) oder umgekehrt: mit der griechischen und gräzisierung Form gilt das Schöne als unlebendig, ein Produkt ästhetischer Blutleere und Verweichlichung, an deren Statt Leben, Kraft, Wahrheit, Ausdruck gefordert wird. Erst aus dieser letzteren Bewußtseinshaltung, die sich durch historische Denkweise die relative Berechtigung des ästhetisch Andersartigen gegenwärtig hielt (die erste begnügte sich mit naiver Verwerfung), entsprang die Lehre von der Doppelheit, später auch Mehrfältigkeit des ästhetischen Wertes. Sie gewinnt ihre erste Formulierung in Friedrich Schlegels Theorie des „Interessanten“.⁵⁾

Wir sagten, daß dieser Streit, den die Ästhetik von Schelling bis auf Fr. Th. Vischer mittels einer historisch-dialektischen Systematik beizulegen versuchte und der seitdem unerledigt geblieben ist, zum Wortstreit zu werden droht, wo er sich als Prinzipienfrage gibt. Es zeigt sich nämlich, daß der Zwang, die festgehaltene Formeinheit des Ästhetischen mit einem eigentümlichen, aber nicht nur künstlich terminologischen Wort zu bezeichnen, immer wieder den Titel des Schönen auf den Plan ruft. Dies begegnet schon dem jungen Goethe in seinem Kampf gegen die „schöne“, für die große, wahre, die „charakteristische Kunst“: in ihrer rauhen Größe verraten sich schließlich „die Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind“.⁶⁾ Entsprechend führt der Klassizist Fiedler die aus der Kunstwissenschaft in die Ästhetik verbannte Schönheit unter dem Titel einer „höheren Schönheit“ gelegentlich wieder ein.⁷⁾ Dem historischen Betrachter

endlich ist es fast unmöglich nicht zu fragen, welche neue Schönheit etwa der „Sturm und Drang“ und die späteren naturalistischen Bewegungen in ihrem Kampf gegen das „Schöne“ entdeckten und zur Darstellung brachten.

Aber, so wird man dem entgegenstellen müssen, wir halten die Frage künstlich auf dem Gebiete des bloßen Wortgebrauches zurück. Wenn es auch unzweifelhaft ist, daß das Wort Schönheit eine gewisse Eignung besitzt, die ästhetische Form nach ihrem vollen historischen Umfang zu benennen, so ist doch anderseits ebenso klar, daß es sich zu einer einseitigen, „formalen“ Ansicht, dem bloß Harmonischen hinneigt. Und eben hieraus entspringt der über das Verbale hinausgehende Verdacht sachlicher Enge gegen jede Ästhetik, die sich als Lehre von der Schönheit gibt. Es ist also zu fragen, ob dieser engere Gebrauch des Begriffes schön nicht irgendwie in der Struktur des Gegenstandes selbst begründet ist. Diese Frage führt uns auf unser eigentliches Problem, das Verhältnis von ästhetischem Wert und Sinnenbild und die vermittelnde Bedeutung des Schönheitsbegriffes zurück. Wir stellen zweierlei nebeneinander:

1. Die hypothetische Gleichsetzung von Schönheit und ästhetischem Wert. „Schön“ bezeichnet dann auf die Kunst als das Hauptgebiet des Ästhetischen angewandt: die allgemeine Sinn- oder Formhaftigkeit ihrer Gebilde, innerhalb deren die verschiedenen historischen Ausprägungen des jeweils verwirklichten Schönen Raum haben.

2. Schönheit im engeren Gebrauch als bloß „formale“ Bezeichnung des Harmonischen am ästhetischen Gebilde im Gegensatz zu seinem Ausdruck.

Von dieser Doppelheit der Wortverwendung läßt sich, je nachdem ihre Bedeutung erfaßt wird, zu zwei ganz verschiedenen Sachdeutungen fortschreiten. Die erste, gewöhnlich allein in Betracht gezogene besagt: es gibt innerhalb des ästhetischen Bereiches einen Bezirk des nach sinnlich wahrnehmbaren Verhältnissen Geordneten, Harmonischen, dem die „Schönheit“ im engeren oder eigentlichen Sinn zugehört. Dieser Deutung läge es ob, die Grenzen jenes engeren „Schönen“ innerhalb des Ästhetischen überhaupt festzulegen.

Die zweite Auslegung, die wir im Folgenden vertreten wollen, besagt: mit der herkömmlichen Charakteristik von Schönheit mittels Ausdrücken wie Deutlichkeit, Symmetrie, Harmonie, Ein-

heit bei Mannigfaltigkeit usw. ist nicht ein eigentümlicher Bezirk innerhalb des Ästhetischen abgehoben (zu welcher Abhebung alle jene Merkmale unvermögend sind), sondern es ist mit ihr das ästhetische Phänomen in seiner Totalität gemeint, bezeichnet freilich einseitig unter Bezugnahme auf das eine formale Element am ästhetischen Sinnganzen und dadurch die gesuchte Beziehung zwischen Sinnenbild und ästhetischem Wert ins Licht rückend. Aber diese Einseitigkeit ist kein Zufall, sondern ist aus der Struktur des Gegenstandes zu erläutern.

Dies bedarf einer näheren Erklärung, die von der Frage auszugehen hat: was eigentlich mit jenen formalen Bezeichnungen der Schönheit, die sich mit einer unfruchtbaren Monotonie von der griechischen Philosophie durch das Mittelalter bis auf die neueste Ästhetik vererbt haben, geleistet und was mit ihnen nicht geleistet ist?

Über ihre positive Leistung, die bei aller Unfruchtbarkeit ihre Unvermeidlichkeit erklärt, läßt sich mit wenigen Worten sagen: Alle jene in ihrer gegenseitigen Abgrenzung sehr unbestimmten Bezeichnungen deuten unverkennbar und einstimmig hin auf die Bedingungen sinnbildlichen Habens überhaupt und deren mögliche Steigerung. Deutlichkeit, Klarheit tun dies offensichtlich und geradezu, Einheit in Mannigfaltigkeit, gegliederte Erscheinungsfülle, das *εὐδύνοπτον* des Aristoteles⁸⁾ weisen auf die Gliederung zur Einheit des Bildes; Maß, Fügung, Harmonie besagen das gleiche, indem sie darüber hinaus auf die Dingbeschaffenheit blicken lassen. Die clara et confusa repraesentatio des Rationalismus (wofür dann Baumgarten mit Wendung zum Positiven „sensitiva“ setzte) zieht mit dem zweiten Terminus die Grenze gegen die andersartige Formung des Begriffes, die Distinktion, und deren spezifische (höhere) Deutlichkeit.⁹⁾ — Das bisher im allgemeinen für das Ästhetische dargetane Verhältnis der Wertkonstitution gewinnt hier seine nähere Interpretation durch Anwendung auf das bereits herausgearbeitete Moment der Sinnenbildlichkeit. Statt zu sagen: der ästhetische Wert betrifft nicht einen außerhalb seiner fertig bestimmten Gegenstand, sondern die ästhetische Form konstituiert sich erst in der Wertrelation — können wir nun modifizieren: In der als Schönsein verstandenen ästhetischen Werthaftigkeit vollendet sich die Bestimmtheit des Sinnenbildes. Das Recht dieser Modifikation gründet sich auf

die Tatsache, daß sich nach Ausweis jener formalen Bezeichnungen Schönheit gar nicht anders auf allgemeine Weise beschreiben läßt als durch Merkmale, die die Bedingungen der Möglichkeit des Sinnenbildes überhaupt angeben. Damit es überhaupt zum Haben eines sinnhaften Bildes kommen könne (mag es sich auch um die übergangene und schematisierte Bildhaftigkeit handeln), bedarf es schon einer gewissen Einheit im Mannigfaltigen, einer gewissen Deutlichkeit und Gliederung zum Ganzen, kurz jener Merkmale, die die formale Bezeichnung in superlativischer Form dem Schönen zuschreibt.

Von hier aus erklärt sich die irreführende Einseitigkeit jener Bezeichnungen, ihre „Formalität“. Ihrer logischen Qualität nach sind sie nicht Definitionen oder Teile einer solchen, sondern umschreibende Bezeichnungen. D. h. sie stehen untereinander nicht im Verhältnis der Begründung und Erklärung, als Teilbestimmungen eines in der Gegenstandseinheit gegründeten definitiven Zusammenhanges, sondern sie weisen nur amorph, jede für sich, auf den gemeinten Gegenstand.

Betrachten wir im allgemeinen derartige den atheoretischen Sachverhalt des Sinnenbildes umschreibende Bezeichnungen, so unterscheiden sie sich nach dem außerästhetischen Boden, von dem her sie jeweils kommen, um ein entsprechend verschiedenes Moment an dem Gegenstand hervorzuheben. Sie können einmal von der Seite des Ausdrucks (Gehaltmoment) angreifen. So bezeichnen wir das einzelne Schöne, umschreibend unter Betonung einer gehaltmäßigen Eigenart, als kräftig, lebendig, ausdrucksvoll, zart usw. Dabei meinen wir nicht kräftig, lebendig usw. schlechthin, sondern als gehaltmäßig in der ästhetischen Form beschlossen, welche umschreibend mitgemeint ist. Wegen der unendlichen Differenziertheit des Gehaltmoments sind alle diese Ausdrücke (selbst ein allgemein klingender wie „ausdrucksvoll“) schon charakteristisch und infolgedessen ungeeignet zur Bezeichnung des Schönen nach seiner Allgemeinheit. Nur durch amorphe Zusammenstellung kann unter dem Umschreibungszwang das Charakteristische aufgehoben werden. So erklären sich die Worthäufungen bei Herder aus einer Denkweise, die die Welt als gehaltmäßige Bestimmtheit erfaßt (das Göttliche in der Welt als Humanität), aber sie nach ihrer ästhetischen Geformtheit bezeichnen will. Schönheit ist für ihn das sinnlich Gefällige, Zeichen des Wohlseins und der Gesundheit,

Bote einer schönen Seele, Abglanz einer höchsten Vollkommenheit — und hier scheint eine, kraß sensualistische oder biologistische Ästhetik ebenso ihre Rechtfertigung zu finden wie der reinste Spiritualismus.¹⁰⁾ Wo aber der wesentlich umschreibende Charakter dieser Bezeichnungen vergessen und sie als sich ausschließende Definitionen des Schönen mißdeutet werden, ergibt sich Heteronomie.

Das Form-Moment (Sinnenbild) ist zwar nicht minder von unendlicher Differenziertheit, aber da es die der bedeutungshaften Explikation abgelegene Seite des Phänomens darstellt, ist seine Bezeichnung einheitlich, allgemein, nicht charakteristisch. Eben deswegen geben sich die von ihm ausgehenden Umschreibungen zur Benennung des Schönen nach seiner Allgemeinheit her — und als solche haben wir die genannten Merkmale zu verstehen. Ihre Formalität und Einseitigkeit ergibt sich nicht aus dem Was, sondern dem Wie des Bezeichnens, nicht aus einer etwa anzusetzenden Unterform oder Provinz innerhalb des weiterverstandenen ästhetischen Wertvollen, sondern aus der nicht zufällig bevorzugten Betonung eines Momentes, das tatsächlich nur im Zusammensein mit den anderen konstitutiven Momenten ästhetisch bedeutungsvoll wird.

Von hier aus verstehen wir auch die Unbestimmtheit der formalen Bezeichnungen. Diese ist nicht etwa ein durch schärfere Untersuchung zu behebender Mangel, sondern mit ihrem umschreibenden Charakter gesetzt. Sobald nämlich jene allgemeinen und unbestimmten Aussagen über „eine gewisse“ Klarheit der Gliederung, Einheit im Mannigfaltigen, Harmonie sich zu numerisch definierten Proportionsgesetzen verdichten, werden die aufgestellten vermeintlichen Gesetze ebenso heteronom wie die auf Gehaltsbestimmung sich gründenden Definitionen. Denn mit der mathematischen Bestimmung wird das unabtrennbare Moment zu einem selbständigen Faktor verfälscht und damit ästhetisch belanglos. Jeder formale Kanon will eine bestimmte Formgebung verewigen, aber er gewinnt das Gegenteil seiner Absicht, weil die ihm erreichbare Allgemeinheit das ästhetische Wesen (dem sich sein Maß nicht abnehmen läßt) ertötet, d. h. weil sie eine der ästhetischen Gesetzmäßigkeit unangemessene, schlechte Allgemeinheit ist. Dabei kann ihm der relative Nutzen bleiben, den wir der ästhetischen Regel überhaupt zuerkennen durften. Irreführend ist es daher auch, von einer Proportion zu

sagen, sie sei schön, da sie tatsächlich immer nur an einem Schönen vorkommt, in ihrer jeweiligen Bestimmtheit von diesem unabtrennbar, trennbar nur zum Zwecke umschreibender Bezeichnung als „eine gewisse“ Proportion.¹¹⁾

b) Die Unwirklichkeit einer formalen Schönheit, am Klassizismus erläutert.

Ist erkannt, was die formale Schönheitsbezeichnung leistet — Umschreibung des ästhetischen Wertes von der Sinnenbildlichkeit, dem formalen Element, aus —, so wird auch deutlich, was sie nicht leisten kann: die kennzeichnende Heraushebung eines spezifisch Schönen innerhalb des weiter begriffenen ästhetisch Wertvollen. Wird ihr dies zugemutet, so ist das nur durch Abstraktion abzusondernde konstitutive Moment verkannt und als real abzusondernder Faktor mißverstanden. Dabei aber muß die Charakteristik sowohl des umfassenden ästhetischen Wertes als auch der vermeintlichen Unterart zu kurz fallen. Da jene unbestimmten formalen Merkzeichen schlechthin allgemein gelten, sind sie in den engen Grenzen ihrer Verwendbarkeit nirgend zu entbehren. Will man etwa den Barockstil der bildenden Kunst gegenüber der Renaissance als das Nicht-Harmonische, Ausdrucksvolle gegen das Harmonische abheben, so ist die nur halbe Richtigkeit dieser negativen Charakteristik leicht zu durchschauen. Nicht die sinnbildliche Gliederung fehlt dem Barockbild — vielmehr verfügt es in seinen besten Vertretern über eine sehr reiche Abgewogenheit der Gliederung — nur ist diese Harmonik eine spezifisch andere, die, mag man sie nun als dynamisch oder kontrapunktisch bezeichnen, immer Harmonik bleibt. Aber weder hier wie dort ist sie als Schönheitslinie oder errechnete Proportion abzusondern, sondern nur als eine gewisse Proportionalität von verschiedenen Seiten her unter steter Voraussetzung der Einheit der Momente im Gegenstand und also auch im steten Zusammenhang mit dem Gehaltsmoment umschreibend zu erfassen.

Wie also die künstlich eingeschränkte Harmonik immer wieder ihre weiteren Rechte geltend macht, so führt sie andererseits, in ihrer Absonderung zum Erklärungsgrund eines im engeren Sinn spezifisch Schönen gemacht, zur abflachenden Verkennung der historischen Wirklichkeit. Dies ist in Kürze an demjenigen geschichtlich-ästhetischen Phänomen zu erläutern,

auf das sich die Annahme einer besonderen „formalen Schönheit“ beruft und das in Verkennung des eigenen Wesens, aber mit einer gewissen Notwendigkeit dieses Mißverständnis aus sich hervorgebracht hat und bis heute nährt: an der Klassik und dem Klassizismus.

Allerdings gehört zum Wesen der griechisch-klassischen und der klassizistischen Kunst ein Streben nach „Maß“, das in der Musik, den bildenden Künsten und der Architektur bisweilen zu Entwürfen eines zahlenmäßig dargestellten Kanon fortgeht. Doch dies ist nur ein Zug, der selbst wieder nicht formal aus einem unzulänglichen Gegensatz zu einer germanisch-nordischen oder romantischen Kunst des Ausdrucks zu deuten ist, sondern von einem tieferen Punkte aus, an dem er selbst in untrennbarer Formeinheit zu einem Gehalt gehört. Das heißt aber: das ästhetische Phänomen von Klassik und Klassizismus ist geistesgeschichtlich zu interpretieren innerhalb der griechisch-europäischen Kulturgeschichte und ihrer Renaissancen.¹³⁾

Die Interpretation wird sich, um überhaupt in die Blickrichtung der zu deutenden Bestrebung einzutreten, an der Wirklichkeit der griechischen Kunst zu orientieren haben, am leichtesten vielleicht an ihrem zugänglichsten Denkmal, der Plastik. Die formale Erklärung ihrer Klassizität als Verkörperung einer rein organisch-harmonischen Form oder gar anachronistisch als strengste Mißachtung des Charakteristischen gegenüber dem „nur“ Schönen, ist immer nur soweit richtig, wie sie als einseitige Umschreibung ihre Grenzen erkennt und über sich hinausweist. Tatsächlich ist die Hoheit einer unpersönlichen typischen Form, wie sie uns auf dem Parthenonfries oder den Heldengestalten des Alexandersarkophags in fremdartiger Größe entgegentritt, nicht bloß das Ergebnis einer abstrakten typisierenden und harmonisierenden „ästhetischen Kraft“, sondern zugleich ein menschlicher Gehalt. Diese Form ist so typisch einheitlich, wie die in jenen Gestalten verkörperte *ἀρετή* das einheitliche Treffen des Rechten ist gegenüber dem mannigfachen Fehlen.¹²⁾ Die psychologische Ausdrucksleere, die Unbeseeltheit einer sich gleichsam gegen unser Nachfühlen verschließenden Form ist zugleich heroischer Ausdruck, zu dessen Verständnis man an den *μεγαλόψυχος* der aristotelischen Ethik denken mag, der wenigstens für groß, des Fürchtens oder Begehrens wert erachtet.

Weiter aber: dieser eigentümlich menschliche Gehalt, in einer Schicht griechischen Wesens und griechischer Geschichte bodenständig, ist in seiner Wurzel verbunden mit dem Drang zur rationalen Durchdringung und Ordnung der Welt. Wie in dem aristotelischen Kosmos Willkür und Zufall der untersten Stufe des Seins zugehören,¹³⁾ so will die reinste Melodie das Gesetz der ewigen Himmelsbewegung hörbar machen, so will das der Göttlichkeit genäherte menschliche Bild ewig und gesetzlich in der Ordnung der Welt gründen.¹⁴⁾

Es ist danach nicht der Zufall eines äußerlichen Zusammenstehens, wenn gerade an dieser Kunst die Theorie der Kunst entstand. Und sie mußte notwendig von der Frage nach dem Verhältnis der Kunstform zum Sein ausgehen. Hier haben die Lehren von der Mimesis und von der Kunstform, die *τὰ καλῶλου* darstellt, gleichmäßig ihren Ursprung. Diese Kunsttheorie ist niemals — auch nicht wenn sie wie bei den Pythagoräern nach Zahlenverhältnissen fragt — formalistisch; denn die gesuchten Verhältnisse werden als objektive Verhältnisse der Weltverfassung verstanden. Und sie ist eben wegen dieser metaphysischen Bodenständigkeit, zu welcher die technische hinzutritt, notwendig dogmatisch, d. i. an einer bestimmten, nationalen, wenn auch in sich mannigfach differenzierten Ausbildung der Schönheit orientiert. Wir pflegen überhaupt Epochen der Kunst, in denen eine Entwicklung zum Abschluß und vorbildlicher Vollendung gekommen ist, als klassisch zu bezeichnen. Die griechische Kunst ist klassisch in dem besonderen Sinn, daß mit ihr der Gedanke des Klassischen gedacht worden ist und daß sich Jahrhunderte diesem Gedanken unterworfen haben; mit anderen Worten, daß zu ihr ein Klassizismus gehört.

Klassizismus nennen wir danach nicht jedes Fortwirken griechischer Formtendenzen, aber auch nicht, wie meist üblich, den letzten dünnen Ausläufer einer mächtigen und reichen Entwicklung, sondern die moderne europäische Kunst, die seit der Renaissance das Klassische als solches anerkennt und sich ihm als einer vorbildlichen Gesamtheit gegenübergestellt sieht.

So wenig nun die griechische Kunst als formale Harmonisierung, so wenig ist der Klassizismus primär als Formenkultus, geschweige denn als Kultus einer historisch bestimmten Form zu verstehen. Er ist Kunst der Renaissance, also eine kulturelle Angelegenheit. Er mag wie jede ästhetische Tra-

dition erstarren und zur Fessel werden: ursprünglich ist die Schulung an der Form zugleich eine lebendige Aneignung des menschlichen Gehalts. Das Bändigen, Glätten, Fügen, Harmonisieren der überströmenden oder zerflatternden Gesichte durch eine klassische Kunstform ist nur die eine Seite eines allgemeinen Prozesses, in dem sich der Mensch der neueren Zeit an dem antiken Menschen bildet. Und aus einer entsprechend tieferen Schicht steigen die Gegenbewegungen, zugleich eine metaphysische Empörung gegen den auf sich gestellten Menschen in seiner unbußfertigen Eudämonie.

Mit der Vererbung der griechischen Kunstform überlieferte sich die klassisch-ästhetische Dogmatik, sie selbst noch erfüllt von dem Bewußtsein des in der klassischen Form erfaßten Gehaltes. Der ästhetische Platonismus eines Winkelmann oder Herder ruht auf der Lehre von der in der griechischen Kunst verkörperten Humanität. Der Gedanke, daß in der griechischen Plastik ewige Ideen eine sinnliche Form gewonnen hätten, wird sinnlos, sobald nicht mehr an die Ewigkeit des in ihr erfahrenen Gehaltes geglaubt wird.¹⁵⁾

Um die Wende des 18. Jahrhunderts scheint die stilbildende Auseinandersetzung mit der klassischen Kunst zu einem gewissen Abschluß gekommen zu sein. Kant hatte bereits dem ästhetisch-metaphysischen Dogmatismus den Boden entzogen durch die Abtrennung des Vollkommenheitsbegriffes vom Begriffe der Schönheit und durch die weitere negative Bestimmung: daß die Schönheit in einem Wohlgefallen „ohne Begriffe“ erfahren würde.¹⁶⁾ Gegenüber dieser revolutionären Tat, durch die der ganz im Geschmack eines westlichen Klassizismus befangene Denker den Klassizismus in seiner metaphysisch-theoretischen Gestalt aufhob, scheint selbst die Ästhetik des deutschen Idealismus als bloßes Nachspiel.

Das Heraustreten des Geistes aus der ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Muster der klassischen Kunst und damit aus dem Bannkreis des Klassizismus ergab nach der positiven Seite einen neuen Blick für die der Nachahmung nunmehr entzogene griechische Kunst (die Entdeckung dessen, was Hölderlin das „Asiatische“ oder auch „Vaterländische“, Nietzsche das Dionysische nannte); und weiter die Möglichkeit einer nicht-dogmatischen Schönheitslehre.

Der künstlerische Klassizismus blieb und wurde erst das, was man heute im engeren Sinn mit diesem Namen bezeichnet: ein historischer Stil neben anderen, ein ästhetisches Credo von nur subjektiver Gültigkeit. Ihm entspricht die nach Zerfall des metaphysischen Unterbaues überbleibende formalistische Schönheitslehre. Sie bringt schließlich die Schönheit selbst in den Verruf, eine Angelegenheit der „Richtung“ zu sein, gegen die man auch Partei nehmen könne für andere zur Auswahl gestellte „ästhetische Werte“ wie Leben, Ausdruck, Wirklichkeit.

Die Erläuterung am Beispiele des Klassischen sollte ein Doppeltes zeigen. Einmal: daß eine Theorie, die die Gleichung von ästhetischem Wert und Schönheit annimmt, darum noch nicht von dem Vorwurf eines klassizistischen Formalismus getroffen zu werden braucht — da doch das Klassische selbst einer formalistischen Erklärung verschlossen bleibt. Sie wird diesen Vorwurf mit besserem Recht denjenigen zurückgeben können, die aus einer zu engen, durch die Tatsache des Spätklassizismus und des Gegensatzes zu ihm bestimmten historischen Perspektive heraus eine eigene formale, angeblich durch das Griechentum repräsentierte Schönheit konstruieren. Die Vorstellung des Angenehmen, Wohlgefälligen, des „exquisit Ästhetischen“, die sich bisweilen mit dieser Absonderung verbindet, ist selbst das Produkt einer klassizistischen Entartung.

Ferner sollte das Beispiel zeigen, daß die Behauptung der philosophischen Belanglosigkeit und Irrealität des vermeintlichen Prinzipienstreites zwischen „harmonischer“ und „mimetischer“ Kunsttheorie ebenso wie zwischen Formschönheit und Ausdrucksschönheit nicht einen falschen Frieden schließt, der den Gegensatz in einer formalen Identität verflüchtigt, den Streit in der Wirklichkeit aber unberührt läßt. Vielmehr legt die Aufdeckung der Relativität und Nicht-Grundsätzlichkeit des Gegensatzes den Weg zur historischen Wirklichkeit frei und steht genau an dem Punkte, in welchem der philosophische Begriff in Interpretation übergeht. Erst wo die innere Begrenzung der Schönheitsbezeichnung — ihre ästhetische Allgültigkeit und methodische Formalität — erkannt ist, können wir ohne das schlechte Gewissen der Theorie, die sich von einem falsch gestellten Problem des ästhetischen Historismus belastet glaubt, ohne Einengung des Blicks durch eine aus der europäischen

Perspektive heraus konstruierte Dualität der historischen Mannigfaltigkeit der jeweils einem besonderen Gehalt entspringenden Schönheitsausbildungen gerecht werden.

Wir fassen das Ergebnis der bisherigen Betrachtung zusammen. Die Redeweise von einer ästhetischen Gegebenheit, die im Akte der Wertung durch den Wert betroffen wird, erwies sich als uneigentlich und irreführend. Tatsächlich konstituiert sich jene Gegebenheit als ästhetisches Phänomen erst durch ihr spezifisches Wertsein.

Jene Gegebenheit, die sich nur in der Abstraktion als Vorgegebenheit absondern läßt, ist identisch mit dem zuvor charakterisierten Sinnenbild; so daß die Behauptung von der Immanenz des ästhetischen Wertes im Sinnenbild hier zuerst ihre umfassendere Auslegung und teilweise Rechtfertigung erfuhr.

Die Tatsache der konstitutiven Zusammengehörigkeit von Sinnenbild und ästhetischem Wert wurde verdeutlicht durch den Begriff der Schönheit, deren traditionell umschreibende Bezeichnungen tatsächlich nichts anderes als die allgemeine Verfassung der Sinnenbildlichkeit benennen.

Die angebliche Formalität der Schönheit, von der Tatsache des Klassizismus nur scheinbar gestützt, kommt dabei lediglich auf Kosten ihrer nicht zufällig von dem Form-Moment (der Sinnenbildlichkeit) ausgehenden umschreibenden Bezeichnungen.

Es bleibt übrig, die begriffliche Ausarbeitung des eigentümlichen Wertseins der ästhetischen Form zu erweitern durch die Klarlegung eines bisher noch nicht ausdrücklich erörterten Zuges: der Wertpolarität.

c) Die ästhetische Wertpolarität und der Steigerungscharakter der schönen Form.

Wie man z. B. von der Biologie erwartet, daß sie in der Darstellung ihres Gegenstandes das ihn Unterscheidende angibt, also sagt, wie sich das Phänomen des Lebens von der nicht-belebten Natur abhebt, so wird man von der Ästhetik, die Lehre vom Schönen sein will, deutliche Angaben darüber verlangen, wie dieses sich von dem ästhetisch Gleichgültigen unterscheidet. Diese Bestimmung sollte zuerst durch die Einschränkung auf das Erscheinungshafte geleistet sein. Daß sich nun nicht

ein anderweitig gewonnenes Merkmal angeben läßt, mittels dessen nach Art eines Wertmaßstabes das eigentlich Schöne innerhalb des ästhetisch Belangvollen ausgesondert werden könnte, daß vielmehr mit diesem auch jenes schon bestimmt ist — das versuchte in Ausarbeitung des Immanenzgedankens die Analyse des Sinnenbildes zu zeigen. Das Kriterium der „anschaulichen Notwendigkeit“, wodurch sich das geformte Schöne aus der geminderten Gestalthaftigkeit durchschnittlichen schematisierten Erscheinens heraushob, war nur als Vollendung eines in der Erscheinungshaftigkeit als solcher einheimischen Formprinzips zu verstehen. Damit ist das ästhetisch Belangvolle nicht als ein bestimmter Bezirk innerhalb des Erscheinens abgesteckt (dies dürfte unmöglich sein), sondern in seiner allgemeinen Möglichkeit aufgewiesen, die zugleich die unbegrenzte Möglichkeit des Entdeckens von Schöner einschließt.

Doch möchte weiter gefordert werden, daß das Schöne in seiner Unterscheidung gegen das Häßliche aufgewiesen wird. Ist dies in dem Vorigen schon mitenthalten? Sollte das Häßliche innerhalb des ästhetischen $\mu\eta\delta\upsilon\tau$, der durch theoretisch-praktische Sinnggebung übergangenen und schematisierten Erscheinung, die nur eben gesehen, aber nicht zur vollen Anschauung gebracht wird, gefunden werden können? Und wie sollte es in diesem Bezirk zu unterscheiden sein? Wenn das Wesen der Erscheinung ihr Schönsein ist, so läge ihm das Häßliche als ihr Nichtsein gegenüber. Aber das Häßliche ist und widerlegt jeden Scheinbeweis seiner Nichtexistenz. Wir begegnen ihm, rechnen mit ihm, leiden an ihm.

Dabei gelangen wir, wenn wir uns des näheren auf die beschriebenen Bedingungen des Habens und des Daseins von Schöner besinnen und von da aus nach der Möglichkeit des seienden Gegensatzes fragen, immer zu dem gleichen negativen Ergebnis. Häßliches kann nicht — so müßte man etwa argumentieren — in einem Akt ästhetischen Anschauens erfahren werden, denn dieser Akt konstituiert sich erst wesenhaft im vollendeten Haben des Schönen. Es kann aber auch nicht in einem außerästhetischen Akt erfahren werden, denn als Häßliches soll es gerade der ästhetischen Wertung unterliegen. Wie kann dann überhaupt noch Häßliches sein?

Dennoch würde man zu schnell schließen, wollte man danach die Unfähigkeit der bisherigen Betrachtungsweise, einem wesent-

lichen Zug des Phänomens gerecht zu werden und also ihre erwiesene Unrichtigkeit feststellen. Was hier hervortritt, ist nicht eine besondere Eigentümlichkeit dieser besonderen oder der ästhetischen Untersuchung überhaupt, sondern ein Wesenszug aller Philosophie seit ihren griechischen Anfängen. Überall wo ein Wertbegriff entscheidend in das philosophische System eintritt, kann er nicht anders verstanden werden als durch die ihn realisierende Form, d. i. als sinnverleihendes oder teleologisches Prinzip. Dies gilt für den Begriff des *ἀγαθόν* bei Aristoteles, den Substanzbegriff des Spinoza und (trotz dem „radikal Bösen“) für den kantischen Begriff des im reinen Wollen zu realisierenden Guten. Diese Eigentümlichkeit, die sich im Kampf mit dem christlichen Dogma nicht ohne häufige Zugeständnisse bewahrt hat und die sich auch als unlösliche Verkoppelung der Wert- und der Seinsproblematik bezeichnen läßt, schließt von vornherein die eigentliche und absolute Wertpolarität — das gleichmäßige Sein von zwei Wertgegensätzen — als verstehbare Tatsache aus und verweist sie in den Bereich mythischen Vorstellens. Hier kann nur ein „Kampf“ gedacht werden, in welchem den Logos zu suchen bedeutet: das Polaritätsprinzip wieder aufheben. Die gleiche formale Unmöglichkeit, die absolute Wertnegation zu denken, ließe sich wie für das Ästhetische so auch für das Theoretische oder Praktische aufzeigen. Daraus wird nicht (wodurch sich die Theorie selbst aufhobe) auf die Unwirklichkeit des Häßlichen zu schließen sein. Sondern wir werden folgern müssen, daß wir den Begriff des Häßlichen bisher falsch angesetzt haben. Es wird zu bestimmen sein nicht als der an sich undenkbare absolute Gegenpol zu dem Schönen, sondern als strukturell bestimmter Zug an der ästhetischen Form selbst. Als Hinweis darauf dient uns die Tatsache, daß das Häßliche nicht bloß irgendwie begegnet, sondern als notwendiger Bestandteil in die künstlerische Form eingehen kann.

Der Versuch, das Häßliche als möglichen Bestandteil der ästhetischen Form strukturell zu lokalisieren, kann nicht verneinen, das Problem, an dem sich die Philosophie immer wieder versucht hat, im Handumdrehen aufzulösen und alle übrigbleibenden Bedenken zu beseitigen. Er beansprucht nur, den Hinweis auf eine Möglichkeit zu enthalten, die allerdings durch die spätere über das formale Moment hinausgehende Betrachtung eine weitere Bestätigung empfangen soll.

Wir verstanden das Dasein des schönen Bildes als Hervortreten der Erscheinungshaftigkeit als solcher, als deren Steigerung zur Eigentlichkeit ihres Charakters. Diese Steigerung hebt das Sinnenbild nicht in absolut starrer Begrenzung aus einer übergangenen und ästhetisch belanglosen Erscheinung heraus, sondern sie läßt jeweils einen „Hof“ mitsehen, aus dessen relativer Indifferenz heraus das Bild sich zu seiner anschaulichen Notwendigkeit steigert oder, in umgekehrter Richtung gesehen, in welchem es abklingt. Dies letztere erklärt die Funktion des Rahmens, jenes wird durch die Tatsache bestätigt, daß eine gleichgültige und übergangene Erscheinung, zur Umgebung eines Schönen gemacht, mit einem Schlage ästhetisch sichtbar wird, sei es als störende, sei es als würdige Umgebung.

Der Begriff der Steigerung, vorher abstrakte Benennung der Besonderheit des ästhetischen Bildes gegenüber einer geminderten Erscheinung, wird hier zur konkreten Bezeichnung der Darstellungsweise des Sinnenbildes in einem von ihm ausgestrahlten Hof.

Aber Steigerung in diesem Sinn ist nicht nur ein Randphänomen sondern geht in die Struktur der ästhetischen Form selbst ein. Die Gliederung des Sinnenbildes zu anschaulicher Notwendigkeit organisiert sich steigernd zu einem Ganzen. Dieses Ganze hat einen — oder, bei komplexen Gebilden, mehrere — Höhepunkte. Das Verhältnis des Sinnenbildes zu seinem „Hof“ wiederholt sich in seiner eigenen Struktur. Diese Höhepunkte steigern sich aus einer zu ihnen überleitenden Umgebung und klingen wiederum in dieser ab. Das Kunstmittel der Steigerung, das ausnahmslos in allen Kunstarten zur Anwendung kommt, ist nicht ein bloßer technischer Griff (die intellektuell erzeugte Spannung hat überhaupt nichts mit ihr zu tun), sondern ist als Mittel erst möglich auf Grund eines ursprünglichen strukturellen Zuges an der ästhetischen Form.

Die formale Eigenschaft der Steigerung ist abgestuft nach Graden der „Spannung“, durch die gleichsam das Tempo der Steigerung angegeben ist. Der extreme Modus der höchst gespannten Steigerung ist der Kontrast. Das im extremen Kontrast Stehende ist das Häßliche, nicht als absoluter Gegensatz zu dem Schönen sondern „in der Totalität des Kunstwerks als eine relative Notwendigkeit gerechtfertigt“.17) Es ist also im musikalischen Kunstwerk die Disharmonie. Aber Disharmonie nicht

als solche, sondern eingebaut in das gespannte, sich steigernde Gliederungsphänomen des Klanggebildes und an dessen Notwendigkeit teilhabend. — Aber wenn diese Erklärung richtig ist, kann das Häßliche nicht nur als Kontrastierendes im Sinnenbild selbst erscheinen. Die Eigenschaft der Steigerung betrifft, wie wir sahen, zugleich das Verhältnis des Sinnenbildes zu seinem „Hof“. Entsprechend kann das Häßliche als das Kontrastierende der Umgebung mit und an dem schönen Bild wirklich werden.

Wenn das Häßliche in dieser Weise, soweit es nicht in struktureller Eingliederung im Schönen selbst enthalten ist, zu dessen Randphänomen gestempelt wird, so bedeutet das nicht, daß jedes Häßliche, um häßlich zu sein, ein Schönes räumlich-zeitlich neben sich haben muß, wohl aber, daß es sich nur dem Ausblick nach Schöner entdeckt. Und wieder wäre es, da das Häßliche ebenso wenig wie das Schöne primär die Dinghaftigkeit betrifft, sinnlos, ein Bereich des Häßlichen abgrenzen oder ein Verzeichnis häßlicher Dinge aufstellen zu wollen. Der auf Schönes gerichtete Blick, der in dieser seiner Richtung schmerzlich auf Häßliches stößt, kann sich umwenden und in dem Häßlichen selbst Schönes entdecken. „In der höchsten Stufe der Häßlichkeit“, sagt Fr. Schlegel, „ist noch etwas Schönes enthalten“.¹⁸⁾ Das kontrastierende Randphänomen tritt dann als „aufgehobener Kontrast“ in die Struktur des ästhetischen Sinnenbildes ein. Daß dies selbst für diejenigen Dinge und Wesen möglich ist, die nach einer alten Meinung durch eine Naturbeschaffenheit zur Vertretung des absolut Häßlichen ausersehen sein sollen — für das Mißgestaltete, Kranke, die ungeheuerliche Bildung — dies hat uns die Kunst bewiesen.

Diese Erklärung ist, so wird man einwenden, formal und wird allenfalls einer „formalen“, d. i. der eigenständigen Bedeutungsgehalte entbehrenden Kunst wie der Musik genügen können. Die Frage des Häßlichen z. B. als Darstellungsinhalt der bildenden Kunst ist durch sie nicht berührt.

Allerdings ist die Erklärung formal und läßt als solche in die Tiefe des behandelten Problems kaum blicken. Aber sie ist formal im Sinne des (dem Stand der Untersuchung entsprechenden) Ausgehens von der Struktur des Sinnenbildes. Dieses formale Moment aber schließt das Ausdrucks- oder Gehaltmoment

nicht aus, sondern fordert es als seine notwendige Ergänzung zur konkreten ästhetischen Formganzheit. Es fragt sich also, nicht ob die Erklärung vollständig ist — dies will sie ihrer eigenen Beschränkung nach nicht sein — sondern ob sie von seiten des Gehalts ihre Vervollständigung empfangen kann. Wenn sich eine gewisse Gliederung der Bedeutungsgehalte aufweisen ließe, die etwa der relativ spannungsfreien harmonischen Form eine „geordnete Welt“ entsprechen läßt, so könnte weiterhin dem in extremem Kontrast Stehenden, dem Häßlichen in der schönen Form, ein akosmisches Gehaltselement entsprechen. Von hier aus wäre vielleicht der Zusammenhang mit dem Dämonischen, der das Häßliche als künstlerisches Problem erst bedeutsam macht, zu erfassen. — Doch dies ist nicht mehr als ein Ausblick, der noch keinerlei Entscheidung erlaubt.

3. Die Beurteilung des ästhetischen Wertes.

a) Die Formen der Beurteilung.

Wir sahen, wie sich das Schöne nicht als wertbehaftetes oder wertbestimmtes Ding verstehen läßt, sondern wie sich seine Form erst in ihrem Wertsein konstituiert. Und weiterhin konnten wir die Erscheinungsform, das formale Moment an der ästhetischen Formganzheit, mit der zuvor charakterisierten Sinnenbildlichkeit gleichsetzen. Der damit zu einem erweiterten Verständnis gebrachte Begriff der Wertimmanenz zeigt sodann in dem Steigerungscharakter der ästhetischen Form sein konkretes Merkmal, durch welches die zuvor gebrauchte Rede-weise von der „Steigerung des Erscheinungshaften zu anschaulicher Notwendigkeit“ einen nachträglichen Bedeutungszuwachs empfängt.

Muß nicht aber diesem Kennzeichnungsversuch gegenüber gefragt werden, ob er tatsächlich die Objektivität des ästhetischen Phänomens sicherstellt? Ist nicht der gegebene Zugang zu ihr vielmehr in dem logischen Sachverhalt des Werturteils zu suchen, welches in der primitiven Form „dies Etwas ist schön“ das ästhetische Prädikat mit einem je verschiedenen Subjekt verbindet? Wird es nicht also die erste Obliegenheit jeder Ästhetik sein müssen, die Gültigkeit dieses Urteils zu begründen?

Diese Fragen erledigen sich durch Besinnung auf die leitenden Grundsätze unserer Untersuchung. Wenn wir von der ästhetischen Form sprechen, die sich als die im Sinnenbild immanente Werthhaftigkeit entfaltet, so meinen wir damit nicht einen innerhalb der Dingwirklichkeit bestimmten Sachverhalt, der nun erst durch eine Mehrzahl von Subjekten erlebt werden müßte; noch einen dem isolierten Subjekt bewußtseinsimmanenten Verhalt, von dem erst gefragt werden müßte, wie er zu den anderen Subjekten „hinausgelangt“. Sondern um überhaupt des ästhetischen Phänomens in seiner Objektivität habhaft zu werden, mußten wir es in der Sphäre transzendentaler Gesetzmäßigkeit aufsuchen, d. h. in einer sinnhaften Geformtheit, die ihrem Wesen nach jeweils als eine „erlebte“ oder „gehabte“ wirklich ist. Jede Untersuchung der Struktur dieser Geformtheit kann ihre Objektivität nicht deduzieren sondern muß sie vorgeben, nicht freilich im Sinn einer unbesehenen Voraussetzung sondern einer letzten, verstehend zu durchleuchtenden Gegebenheit. Das Sich-Verstehen über einen ästhetischen Sachverhalt kann sich allerdings im ästhetischen Urteil der oben genannten Art äußern, und in diesem Fall ist die Gültigkeit des Urteils auf der Objektivität des gemeinten Sachverhaltes gegründet. Doch damit ist das ästhetische Urteil noch nicht der „Ort“ des Statthabens dieser Objektivität, ja selbst als ihr Anzeichen ist es abgeleitet und unwesentlich gegenüber ihrer ursprünglichen Bezeugung in dem Faktum der Kunst.

Dieser Funktion eines sekundären Anzeichens, in dem sich die außerlogische Objektivität der ästhetischen Form logisch gleichsam spiegelt, entspricht die negative Kennzeichnung, mit der man seit Kant die Modalität des ästhetischen Urteils zu charakterisieren pflegt. Als „einzelnes“ hat es seinen Rechtsgrund außer sich selbst und entzieht sich jedem Begründungs- oder Erklärungszusammenhang.¹⁹⁾ — Weiter aber: die nur scheinbar primitive Urteilsbildung in der Form „dies Etwas ist schön“ muß in ihrer Künstlichkeit durchschaut werden, die noch mehr als die vereinfachenden Urteilsschemata der Logik das Phänomen verstellt, statt es zu verhüllen.

Wenn wir mit Hilfe des bisherigen Befundes unserer Analyse uns der Frage nach dem Verhältnis von ästhetischer und logischer Objektivität nähern wollen, haben wir nach einem anderen Stützpunkt zu suchen, als ihn uns das leere Urteilsschema liefert.

Einen solchen Stützpunkt gewinnen wir, wenn wir uns besinnen, daß das Erfassen des objektiven Sinnenbildes sich uns als ein (vorlogisches) Verstehen zeigte, auf Grund dessen ein Sich-Verstehen und mitteilende Verständigung möglich wird. Die Verständigung kann sich nach zwei Seiten bewegen. Entweder zersetzt sie erklärend die gegebene Bildeinheit. In diese zentrifugale Richtung gehören z. B. die sog. „Verständnisurteile“²⁰⁾ — „dies (auf dem Bild Dargestellte) ist ein Pferd“. Der sich hier ergebende Urteilstypus hat offenbar nichts spezifisch Ästhetisches (wenn er auch rückleitend ästhetisch bedeutsam werden kann). Oder die Verständigung richtet sich auf die werthafte Sinnganzheit des Bildes und erstrebt ein Sich-Verstehen über das Schöne. Die Form dieser auf Erfassung der ästhetischen Form gerichteten Verständigung, von dem bloßen Hinweis bis zur logisch durchgebildeten, darstellenden Kritik reichend, bezeichnen wir als „ästhetische Beurteilung“. Nur bei der als Funktion eines so gerichteten Verstehens sich entwickelnden Beurteilung wird die Betrachtung ansetzen dürfen. Einerseits müssen sich an dieser Beurteilung die bisher aufgewiesenen Züge der ästhetischen Form in irgendeiner Weise wiederfinden, andererseits wird sich von ihr aus die wahre Bedeutung jenes angeblich primitiven ästhetischen Urteils bestimmen lassen.

Wir unterscheiden drei Stufen der Beurteilung, die in kontinuierlichem Übergang aufeinander folgen:

1. Die hindeutende Beurteilung. Die bloße Hindeutung, daß ein Schönes vor Augen steht, kann sich in einsilbigem hinweisendem Ausruf oder in beredtem Schweigen äußern. Auf das Schöne in der translogischen Individualität sinnenbildlicher Formung kann nur hingewiesen, es kann als solches nicht ausgesprochen werden. Für denjenigen, dem es sich nicht ursprünglich zeigt, ist jede Explikation sinnlos. Dennoch enthält schon der Hinweis eine Zustimmung heischende Beurteilung.

2. Die umschreibende Beurteilung. Das durch den bloßen Hinweis zuerst vermittelte Sich-Verstehen im Schönen prüft, sichert und steigert sich durch urteilendes Herausheben von einzelnen Zügen. Diese Züge gehören, ohne daß hier immer eine strenge Scheidung möglich wäre, entweder dem formalen Moment an, beziehen sich also auf Gliederung, Komposition usw., oder dem Gehaltmoment, d. h. es werden Ausdruckswerte oder Bedeutungen aufgewiesen. Umschreibend müssen diese Urteile bleiben,

weil sie nur einzelne Züge innerhalb eines einzelnen Momentes hervorheben können, diese Einzelzüge aber erst in der konkreten Vereinigung der Momente zur ästhetischen Form ästhetisch belangvoll sind, weil also das Eigentliche nicht mitgenannt sondern immer nur umschreibend mitgemeint werden kann. Die wesentliche Stummheit der bloßen Hindeutung erhält sich also noch in der Weiterbildung des umschreibenden Beurteilens.

Die beurteilende Heraushebung von einzelnen Zügen und ihres Zusammenhanges kann nach der Richtung beider konstitutiver Momente sehr weit gehen. Sie kann einerseits zur peinlichsten Analyse von Kompositionsschemata, andererseits von dem unentbehrlichsten Gehaltsverständnis zur beziehungsreichen biographischen oder ideengeschichtlichen Deutung fortgehen. Sobald sie aber mit dem Hinweis auf das primär nur anschauend und vermittlunglos zu erfassende Bild ihren umschreibenden Charakter verliert, wird sie entweder als formale Analyse sinnlos — die Kunstgeschichte zeigt nirgends Entwicklung von abstrakten Gesichts- oder Klangformen. Oder sie wird als Ausarbeitung des Bedeutungsurteils in urkundlicher Behandlung ästhetisch irrelevant. Doch kann diese urkundliche Beurteilung immer wieder auf die Kunstform zurückleiten. Dantes Gedicht kann als Quelle mittelalterlicher Philosophie gelesen werden. Aber die so erworbene Kenntnis, die mit Kunst nichts mehr zu schaffen hat, kann ihrerseits auf den „Geist“ oder die Stimmung der Göttlichen Komödie in umschreibender Beurteilung zurückleiten. Es ist dies der bekannte hermeneutische Zirkel in seiner ästhetischen Besonderung.

3. Die darstellende Beurteilung. In der umschreibenden, ja schon in der hindeutenden Beurteilung birgt sich das Bestreben, die wesentliche Stummheit zu überwinden, das Eigentliche an dem Schönen sich und anderen klarwerden zu lassen; obwohl gerade dieses Eigentliche bei dem Hervorziehen von Einzelzügen innerhalb eines konstitutiven Momentes, woran sich die urteilende Klärung notwendig halten muß, zu entschwinden droht. Dieses Streben macht sich bei der bloßen Hindeutung als suggestiv wirkender Tonfall, der eine Stimmung als solche übermitteln will, bemerkbar, ferner darin, daß die Umschreibung die herausgenommenen Einzelzüge nicht bloß bezeichnet sondern beschreibt und zu einem neuen bildhaften Ganzen zusammensetzt, daß sie Darstellung wird.

Wenn auch in dieser höchsten Form der Beurteilung ein Unvermögen der Benennung in der positiven Form bloßen Hinzeigens gewahrt bleibt, so ergibt sich hieraus nicht skeptische Enthaltung sondern im Gegenteil ein neuer Antrieb. Denn solcher Verzicht ist hier mit dem Sinn des Beurteilens gesetzt, welches, wie wir sahen, eine Funktion des Sich-Verstehens über das Schöne, des Mit-sehen-lassens ist, also wesensmäßig über sich hinaus auf das Anschauen leitet. In der letzten Phase dieses Ringens wird das ineffabile im Schönen durch künstlerische Gestaltung eines neuen Schönen überwunden. So bewährt sich Jean Pauls Wort: „Alles Schöne kann nur wieder durch etwas Schönes sowohl bezeichnet werden als erweckt.“²¹⁾ Die urteilende Verständigung wird aufgegeben und es entsteht das Kunstwerk — wenn es sich um Verstehen schon künstlerisch gestalteter Schönheit handelt: das vermittelnde Kunstwerk. An Beispielen für das letztere ist gerade die deutsche Dichtung reich. Aber weiterhin liegt hier eine der Wurzeln künstlerisch-stilistischer Tradition, die freilich in ihrem vollen Sinn an dieser Stelle noch nicht zu fassen ist.

Aber diese Interpretation des ästhetischen Beurteilens aus dem verstehenden und Verständnis eröffnenden Anschauen bleibt unzulänglich, solange sie nicht diejenige Form der ästhetischen Beurteilung, die vor allem eine faktische Bedeutung und literarische Ausgestaltung gefunden hat, die Kritik, verständlich machen kann. Denn offenbar erschöpft sich ihr Sinn weder in Hindeutung noch in Umschreibung oder beurteilender Darstellung. Nun ist Kritik nur durch und mit der Kunst möglich. Kunst ist aber bisher ausdrücklich nur in unser Untersuchungsfeld eingetreten, sofern im einzelnen Kunstwerk die wesentliche Repräsentation des Schönen gesehen wurde. Aber weder erschöpft sich das Wesen des Kunstwerks in dieser Funktion (wenn es sich auch in ihr vollendet), noch macht eine Mehrzahl von Kunstwerken die Kunst aus. Die hier mangelnden Begriffe können nur hilfsweise in andeutender Kürze herbeigezogen werden. Zur Wirklichkeit des Kunstwerks gehört sein Werkcharakter, d. i., wie wir in Kürze definieren, das Hergestelltsein gemäß einer Idee oder einem inneren Entwurf. Zur Wirklichkeit der Kunst gehört ihre Geschichtlichkeit. Die Form dieser Geschichtlichkeit ist stilistische Tradition. Tradition bedeutet hier primär nicht äußere Bindung an gewisse Kunstmittel und Kunst-

formen, sondern die fundamentale geschichtliche Bestimmtheit dessen, der betrachtend und bildend Schönheit übermittelt. Ästhetische Tradition ist hier kein Gegensatz zu „schöpferischer Freiheit“ sondern diese selbst in ihrer Geschichtlichkeit. Sie ist also ebenso Bewahrung wie Umgestaltung, Gemeinsamkeit wie Auseinandersetzung. Ihr Verbindendes ist, abstrakt bezeichnet, das „ästhetische Ideal“ eines irgendwie begrenzten geschichtlichen Umkreises.

Aus diesen beiden zur Wirklichkeit des Kunstwerks und der Kunst gehörigen Zügen ergeben sich die Charaktere, die das ästhetische Beurteilen im kritischen Kunsturteil erst zur Wirklichkeit kommen lassen. Aus dem Werkcharakter leitet sich die Möglichkeit des werkmäßigen oder technischen Urteils ab. Aus der Teilnahme an der Tradition und dem historisch bedingten Ideal stammt die Möglichkeit und das Recht „produktiver Kritik“. Diese „kritische Haltung“ tritt nicht etwa zu der darstellenden Beurteilung hinzu, derart daß sie auch fehlen könnte oder daß die beiden Beurteilungsarten auf den Historiker und den „eigentlichen“ Kritiker sich verteilen ließen. Sie ist vielmehr mit der Geschichtlichkeit der Kunst, aus der kein Beurteiler herauszutreten vermag, notwendig gesetzt. Innerhalb dieser Notwendigkeit ist freilich ein breites Feld abweichender Möglichkeiten: von der dogmatisch-klassischen Kritik, die das jeweilige ästhetische Ideal als allgültigen Kanon setzt bis zur historischen Beurteilung. Aber auch diese ist nicht standpunkt- und bestimmungsfreie wertindifferente Betrachtung sondern beurteilende Auseinandersetzung, wenn auch die Bedingungen dieser Auseinandersetzung weniger allgemein und entschieden als persönlich und unausgesprochen sein mögen, wenn auch das Kritische der Kritik hinter dem Darstellenden zurücktritt.

Überblicken wir die ganze Reihe der Modi der ästhetischen oder Kunst-Beurteilung, wie sie sich als hindeutendes, umschreibendes und darstellendes Beurteilen, in werkmäßiger und produktiver Kritik entfaltet, so läßt sich zusammenfassend sagen: in dem ästhetischen Beurteilen nach seiner sinnvollen Faktizität ist nicht die indifferent-logische Spiegelung einer außerlogischen Objektivität zu sehen, sondern die Fortsetzung und Ausbildung der spezifisch ästhetischen Sinnhaftigkeit in der Sphäre urteilenden Verstehens. Der Sinn jedes einzelnen der aufgeführten Modi ist bestimmt durch die besondere ästhetische

Bedeutungshaftigkeit, indem die drei erstgenannten zum sehenden, hörenden Erfassen hinleiten, die beiden weiteren ihren Platz im Kunstschaffen selbst behaupten. Ihre Erkenntnisleistung wird hinfällig, sobald sie nicht mehr „Dienst am Schönen“ tun.²²⁾

Im Gegensatz dazu stellt die Urteilsform „dies Etwas ist schön“ eine Logisierung der primitivsten, bloß hindeutenden Beurteilungsstufe dar. Entsprechend besteht ihre Leistung in nichts als dem sekundären Hinweis auf eine außerlogische Objektivität. Gleichzeitig aber verdeckt sie das in der Wertkonstitution bestehende Wesen dieser Objektivität, indem sie der Wertbezeichnung eine ihr nicht zukommende prädikative Stelle gibt. So erweckt sie den Schein, als ließe sich von diesem Etwas Kenntnis nehmen wie von einem Naturgegenstand, welcher Kenntnisnahme eine zensurhafte Wertung nachfolgte. Daraus entsteht ferner das unlösbare, weil falsch gestellte Problem: ob eine Wissenschaft wie die Kunstgeschichte oder die theoretische Beschäftigung mit der Kunst überhaupt, die nun einmal auf solche Werturteile nicht verzichten kann, Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität habe.

b) Das Gefühl als Wertanzeige.

Doch ist nicht mit der Interpretation des ästhetischen Beurteilens als Hinleitung zum Schönen unter Führung ästhetischer Sinnhaftigkeit gewaltsam ein in dem Urteil enthaltenes und von der Ästhetik stets beachtetes „subjektives“ Moment ausgeschieden? Bedeutet nicht die Aussage „dies Etwas ist schön“ soviel wie „dies Etwas gefällt“? Und übernimmt nicht die Ästhetik, indem sie das Wohlgefallen zu einem, vielleicht zum wesentlichen Bestandteil des ästhetischen Sinnanzuges macht, ein unzweideutiges vor- und außerwissenschaftliches Verständnis des Sachverhaltes, das zwar nicht als Entscheidung anzuerkennen ist, aber als Anzeige unverächtlich bleibt? Die Nichtbeachtung dieser Anzeige und die Verkündung: es sei, wie der moralische, endlich auch der ästhetische Hedonismus zu überwinden, setzen sich dem Verdacht einer idealistischen Entwirklichung ihres Gegenstandes aus.

Nun wird die allgemeine Bezeichnung „Wohlgefallen“ unzulänglich bleiben, auch dann, wenn man sie zum Zweck der Abgrenzung gegen das Angenehme und Nützliche durch den Zu-

satz „interesselos“ einschränken möchte. Dies bleibt eine unbestimmte und höchst zweifelhafte Privation, solange man nicht die streng kantische Definition des Interesses annimmt. Und diese wiederum setzt eine längst als unzureichend erkannte Theorie der Gemütsvermögen voraus, die alles Wohlgefallen (mit einigen ganz bestimmten Ausnahmen) als sinnliches dem Begehrungsvermögen zuordnet. Man wird also eine genauere Bestimmung verlangen. Nicht irgendein Wohlgefallen wird gemeint sein sondern, aristotelisch gesprochen, die *οικεία ἡδονή*. Aber dieses geforderte „spezifische Wohlgefallen“ läßt sich nur als jeweils besonderes haben, fühlen, nicht als allgemeines theoretisch fassen. Das Denken sieht sich hier an der Grenze seiner Möglichkeiten, und es scheinen nur zwei Auswege denkbar.

Entweder man versucht das theoretisch unzugängliche „Wohlgefallen“ durch Reduktion auf teilhaft-psychische oder außerpsychische Sachverhalte zu „erklären“ — sei es, daß man sich auf die Intellektualität bezieht (Auffassung von möglichst viel Ideen in möglichst kurzer Zeit),²³⁾ sei es, daß man an biologische Funktionen (z. B. Spannung und Entspannung) anknüpft.²⁴⁾ Es ist das Verdienst der geisteswissenschaftlichen Psychologie und der phänomenologischen Gefühlsanalysen, die Unstatthaftigkeit dieser Reduktionen auf ein willkürlich gewähltes Bezugssystem, die mit der Erklärung ihren Gegenstand umdeuten und aufheben, dargetan zu haben. Die offene oder stillschweigende Voraussetzung solcher Deutung ist stets eine Psychologie, die entweder an der Intellektualität oder dem Triebleben oder der biologischen Funktion, jedenfalls mit hypothetischer Einseitigkeit orientiert ist.

So bleibt nur: die theoretische Erfassung beläßt jenes „Wohlgefallen“ in dem Verhältnis, in welchem es tatsächlich seine Bedeutung und Bestimmung empfängt, d. h. sie sieht es in Beziehung auf die ästhetische Objektivität. Damit aber rückt es als bloße „gefühlsmäßige Wertanzeige“ aus dem eigentlichen Untersuchungsfeld der Ästhetik. Ebenso wie das Evidenzgefühl in der Logik kommt es als psychische Reaktion erst dann in den Blick, wenn man von der objektiven Sinnform absieht. Dem Hinweis auf die unverkennbar größere Bedeutung der Lust, des Gefallens oder auch des Genusses in der ästhetischen Sphäre wäre dann entgegenzuhalten:

1. Der Unterschied gegenüber der Sphäre des Erkennens möchte nicht so groß sein, wie es uns angesichts der Tatsache einer praktisch und beruflich organisierten Wissenschaft erscheint. Man denke nur daran, wie die antike Protrepik das reine Erkennen nicht bloß als das Göttlichste sondern auch das Süßeste pries. Ist nicht die „Lustauszeichnung“ jeder sinn-erfüllenden Aktivität zuzusprechen?

2. Aber, so mag man einwenden, haben nicht große und ernsthafte Künstler das *divertir le public* als Ziel und Maßstab ihres Tuns anerkannt, während der Erkennende, der auf anderes als auf die Wahrheit sieht, offenbar den Sinn seiner Tätigkeit aufhebt? — Hier ist das besondere Verhältnis des ästhetischen Erfassens als eines Tuns innerhalb der menschlichen Existenz, ferner sind die Bedingungen in Rücksicht zu ziehen, unter denen das Schöne in der Kunst als einer Veranstaltung sich verwirklicht. Aus jeder Erkenntnis folgt etwas, sei es eine weitere Erkenntnis oder eine praktische Anwendung. Man hält sich bei dem „Glücksgefühl“, das sie verschafft, nicht auf. Aus dem verwirklichten und erfaßten Schönen folgt in diesem Sinne nichts. Es ist „nur“ beglückend. Die naive vorwissenschaftliche Motivierungspsychologie setzt hier wie stets, wo die Folgenkette eines Tuns in ihrer Handgreiflichkeit verschwindet, ein Motiv oder eine Absicht; sie schließt: wir ergreifen das Schöne „um der Lust willen“. — Ferner: es ist der eben bezeichnete Charakter der Erkenntnis, der ihre äußere Veranstaltung, die Wissenschaft, in der verschiedensten Weise mit der gesellschaftlich geordneten Existenz verknüpft, von der Funktion der öffentlichen Bildung bis zur technischen Hilfsarbeit. Auch die Kunst als ästhetische Veranstaltung muß existieren. Der negative Charakter ihrer Folgenlosigkeit, mit dem sie sich und nur sich anbietet, läßt sie innerhalb der ökonomischen Ordnung als „höhere Lustbarkeit“ auftreten, eine Existenzbasis, die in jedem Augenblick ihr Wesen zu vernichten droht. Innerhalb der ökonomisch-rational geordneten Existenz, der „Arbeit“, kann die Kunst ihren Platz nur als Genuß behaupten.

Diese Argumentation mag z. T. erklären, warum man dem Lustcharakter des Schönen eine solche Bedeutung beimißt, auch wenn er als bloße Gefühlsanzeige für das ästhetische Phänomen in keiner Weise charakteristisch sein sollte. Doch wird man urteilen, daß eine derartige Überlegung zuviel und zu wenig

beweist. Zu wenig, wenn sie als feststehend hinnimmt, daß überhaupt von Lust oder Wohlgefallen als dem notwendigen Korrelat der ästhetischen Form gesprochen werden darf; zuviel, wenn sie die Gefühlsbedeutung des Ästhetischen auszuschalten meint.

Die bisherige Untersuchung war bestimmt durch den Blick auf die Gegenständlichkeit der ästhetischen Form — eine Gegenständlichkeit, die wir von der theoretischen Gegenstandsbestimmung loszulösen und in ihrer Eigentümlichkeit zu erfassen suchten. Im Hinblick auf sie versuchten wir auch eine Charakteristik ästhetischer Beurteilung zu geben. Erst indem wir dem „Wohlgefallen“ als einer in dem ästhetischen Urteil sich ausdrückenden Gefühlsanzeige nachgingen, verloren wir die Objektivität der Form aus den Augen und sahen uns einem unbezeichnenbaren, in seiner Isolierung nichtssagenden „Gefühlsresiduum“ gegenübergestellt. Indem wir nun dieses Gefühlsresiduum zum Gegenstand der Beobachtung machen, begegnet Folgendes:

Einmal: Es wird fraglich, ob wir überhaupt imstande sind, durch irgendwelche Mittel der Selbst- oder Fremdbeobachtung eine bestimmte, als ästhetisch zu charakterisierende Lustqualität abzusondern und zu beschreiben? Ob nicht die Bezeichnungen „Lust“ oder „Gefallen“ gegenüber gewissen Formen des Ästhetischen unzulänglich sind? — Vielmehr scheint es so, daß wir nur von einer gewissen Färbung, Stimmung, Gesamtbeschaffenheit des Gefühlserlebens reden dürfen. Freude, Trauer, Sehnsucht, Hoffnung kommen im ästhetischen Erleben vor — aber sie sind nicht dieses Erleben. Das spezifisch Ästhetische könnte nur an ihnen als eine gewisse Weise oder Beschaffenheit gefunden werden. Zur Charakterisierung dieser Beschaffenheit greift man in einer aus der Sache selbst sich ergebenden Bezeichnungsnot auf die halb gleichnisweise gebrauchten formalen Merkmale der ästhetischen Form. So spricht Kant von einem harmonischen Spiel oder einer Proportion der Erkenntniskräfte,²⁵⁾ moderne Ästhetiker von dem „Gebildcharakter des ästhetischen Erlebens“ oder einer „Gefühlstotalität“.²⁶⁾ Die Struktur des ästhetischen Gegenstandes wird so in die psychische Wirklichkeit hineingenommen.

Ferner: Die fragliche „Stimmung“ des Erlebens führt uns nicht auf die Betrachtung „freier“ Gefühle, sondern solcher, die

gebunden sind in dem ästhetischen Erleben. Ästhetisches Erleben heißt aber: Innehaben der schönen Form. Jene Gefühle und Erlebnisse sind also in ihrer ästhetischen Bedeutung für uns nur zu fassen in oder an der objektiven Form. Der Weg, der aus dem Objektiven in das Subjektive abzuführen schien, führt mithin tatsächlich zu der gegenständlichen Form zurück, indem er sie in einer neuen Dimension als „gefühlte“ Form sehen läßt. — Wir hatten in dem bisherigen Bereich der Betrachtung stets bewußt zu halten, daß wir von den konstitutiven Momenten nur die Erscheinungshaftigkeit und die Sinnenbildlichkeit ausdrücklich in Rechnung gestellt hatten, daß also die Geschlossenheit der Untersuchung mit einer methodischen Abstraktion erkauft war. Es ist nun der Punkt erreicht, diese Abstraktion aufzuheben und mit der Würdigung des Ausdrucks- (Gehalts-) Momentes den Gegenstand in seiner Ganzheit zurückzugewinnen.

III.

Der ästhetische Ausdruck.

1. Ausdruck und Sinnenbild.

a) Die Innerlichkeit der ästhetischen Form.

Unser Gegenstand, die ästhetische Form, wie er sich der bisherigen Analyse darstellte, mag mit einem Flachrelief verglichen werden, das zwar die Tiefenerstreckung des Dargestellten andeutet, aber sie nirgends als solche zur Erscheinung bringen kann.

Aus der Gleichgültigkeit der übergangenen, als solcher unfaßbaren und nur schematisiert zurückzugewinnenden Erscheinung hob sich uns ihre eigentliche Ausprägung, das Sinnenbild, hervor, ausgezeichnet durch das Merkmal der „geföhlsanschaulichen Notwendigkeit“ (Dessoir). Dieses Sinnenbild ist nicht nachträglich in einen es bemessenden Bewertungszusammenhang zu rücken, sondern sein Hervortreten in die Anschauung ist selbst schon Entfaltung des der Erscheinungshaftigkeit immanenten Wertes, das Sinnenbild selbst ist wesentlich „das Schöne“, nach seiner abstrakten Allgemeinheit benannt. Die traditionell-formalen Schönheitsbezeichnungen, sofern sie in ihrer Richtung auf die werthafte Form immer zugleich die Bedingungen des

Stattfindens von bildhafter Erscheinung überhaupt benennen müssen, liefern hierfür eine Bestätigung.

Aber vermag das vorwissenschaftliche Verständnis, das immer irgendwie schon weiß, wonach wissenschaftlich gefragt wird, in einer solchen Darstellung seinen Gegenstand wiederzuerkennen? Die wissenschaftliche Analyse wird mehr zum Vorschein bringen müssen, als dieses Verständnis enthält. Aber sie wird Mißtrauen erregen, wenn sie ganz anderes, am meisten, wenn sie weniger als jenes sieht. Läßt sich das Phänomen der Schönheit ohne Gewaltsamkeit als ein solches Aufleuchten der durchschnittlich „übersehen“ Erscheinungshaftigkeit der Welt verstehen, welches Übersehen freilich den positiven Sinn einer anders gerichteten Zuwendung hätte? Dies mag doppelt zweifelhaft erscheinen mit Hinsicht auf die Annahme, daß in der Kunst die repräsentative Ausbildung der Schönheit zu finden ist, daß also Schönheit und Kunstwerk zusammenfallen. Die Kunst wäre dann, entgegen der Entdeckung des Schöpferischen durch die Romantik und ihre Vorläufer, zu einem fast mechanischen Geschäft des Aufnehmens und Weitergebens herabgewürdigt. Und tatsächlich begegnete uns die Kunstform, wo wir bisher ihren Begriff einführen mußten, als die Mitteilung eines diskursiv nicht eigentlich, sondern nur umschreibend Mitzuteilenden, eben des schönen Bildes, begründet auf die Tatsache eines Sich-Verstehens über eine außertheoretische Objektivität. Selbst wenn diese Auffassung gewisse ästhetische Phänomene zu einem besseren Verständnis bringen möchte, als die modern-individualistische Zuordnung von „Erlebnis“ und „Formung“, so kann doch, was sie bezeichnet, am Ende noch nicht die Kunst, wenigstens nicht die ganze Kunst sein. Diese ist mehr. Wenn sie Offenbarung des Erscheinungshaften der Welt ist, so ist sie doch ebenso Offenbarung des Menschen vor sich selbst in der Innerlichkeit seiner Existenz. Ohne sie wüßten wir wenig von diesem „eigentlichen Gegenstand menschlichen Studiums“. Aber nicht nur um ein Wissen handelt es sich, für welches die Kunst „auszuwerten“ wäre. Sondern dies, was wir bisher nur unbestimmt als Innerlichkeit bezeichnen, gehört offenbar irgendwie als Gehalt zu der Kunst und, wenn unsere Gleichung richtig sein sollte, zur Schönheit wesentlich hinzu.

Wir hatten uns den Blick auf diese Dimension des Gegenstandes, die als solche nur in Beispielen und gelegentlichen Vor-

deutungen heraustreten konnte, freigehalten durch die vorangestellte Annahme: es gehöre in der ästhetischen Formganzheit zu dem Moment der Sinnbildlichkeit (welches das erstgenannte der drei Momente, die Erscheinungshaftigkeit, als Sphäre in sich aufhebt) das weitere konstitutive Moment des Ausdrucks. Dies, bisher eine bloße Behauptung, gilt es nun zu bewähren. Es wird zuerst angegeben werden müssen, was wir allgemein unter Ausdruck verstehen und inwiefern wir berechtigt sind, ihn als ästhetisches Phänomen zu deuten (1 b Ausdruck als Form und als Zeichen). Sodann ist nach dem Verhältnis von Ausdruck und Sinnbild zu fragen (1 c Das Sinnbild als Ausdrucksform). Diese Frage enthält die Entscheidung über das Recht unserer Betrachtungsweise: ob sie eine Einseitigkeit durch eine andere gutmachen und methodisch Unvereinbares vereinen möchte — wie es allerdings im Hinblick auf die bisher vorwiegend formalistische Ausbildung der ästhetischen Immanenztheorie scheinen kann — oder ob sie eine Beziehung aufzuzeigen vermag, welche die Bezeichnung „konstitutiv“ rechtfertigt und die Analyse des Sinnbildes, statt sie aufzuheben, von einer neuen Seite stützt. — Von hier aus wird zu dem wichtigsten Versuch der modernen Ästhetik, das Ausdrucksphänomen psychologisch durch die Einfühlungshypothese zu erklären, Stellung genommen werden können. Die dadurch erforderte Abgrenzung wird zugleich eine weitere methodische Klärung bringen (2. Die Hypothese der Einfühlung). Schließlich ist die Gliederung des bisher in unbestimmter Allgemeinheit gefaßten „Ausdrucks“, sein Anspruch, die ganze Gehalt-Sphäre zu decken und seine mögliche Differenzierung zu Bedeutungen zu untersuchen (3. Die Gliederung des ästhetischen Ausdrucks).

b) Ausdruck als Form und als Zeichen.

Der Versuch, das Wesen des „Ausdrucks“ zu bestimmen und diese Bestimmung mit einem vorschwebenden Begriff von ästhetischer Form in ein Verhältnis zu bringen, sieht sich zuerst in einem gewissen Gegensatz zu der Charakteristik des Sinnbildes und deren Anspruch, das ästhetische Phänomen zu bezeichnen. Die als Sinnbild beschriebene Form zeigte sich in einer Abschließung gegen das Nicht-Ästhetische, die sich durch die Zuordnung eines spezifischen Wertes zu einer ihm entsprechenden Sphäre des Seins (dem Erscheinungshaften) in

teleologisch bestimmter Autonomie vollendete. Zwar mußte angenommen werden, daß ein Gehalt in diesen Bezirk eintritt (das Wie blieb unbestimmt), doch schien dieser die festgefügte Struktur der für sich seienden Form nicht modifizieren zu können. Das Wesen des Sinnbildes sollte gerade darin bestehen, daß es rein als solches anschauend aufgefaßt wird — dadurch unterschieden von dem zu Bedeutungen und realen Verhältnissen fortgehenden, theoretisch gelenkten und willensmäßig bewegten Leben.

Im Gegensatz hierzu ist der Ausdruck seinem Wesen nach Ausdruck von Etwas, er weist zurück auf das, was er nicht ist, sondern eben „nur“ ausdrückt, auf einen Ausdrucksgehalt. Dieser tritt wohl in eine sinnliche Form, aber bedient sich doch ihrer nur, ohne selbst diese Form zu sein.

Die Antwort auf die Frage, was dieser Ausdrucksgehalt sei, deckt einen weiteren Gegensatz auf. Das Sinnbild ist zwar in der und für die Anschauung, aber diese konstitutive Beziehung zur Subjektivität blieb rein formal und ging nicht in die Beschreibung der objektiven anschaulichen Gliederungsganzheit ein. Hingegen ist der Gehalt, auf den der Ausdruck zurückdeutet, als Innerliches, Erlebnishaftes zu kennzeichnen und ganz in der konkreten Lebendigkeit des Subjekts verwurzelt. Dieser Gegensatz verschärft sich noch, wenn weiter zu sagen ist, daß, gegenüber der formalen Strukturgleichheit des Sinnbildes, mit jenem innerlichen Ausdrucksgehalt eine schlechthin unbegrenzte Mannigfaltigkeit von Gehalten zu der ästhetischen Form in Beziehung tritt. In dieser Mannigfaltigkeit findet sich: die qualitativ unbezeichnenbare Stimmung, inhaltlich bestimmte Gefühle wie Sehnsucht, Trauer, ferner Willensantriebe und Gedanken. Mit einem Wort dürfen wir sagen: der Ausdrucksgehalt ist die Welt als Erlebnisinhalt. „Welt“ ist dabei zunächst ein nur summativer Begriff, denn es kann jeder einzelne Erlebnisinhalt ohne Rücksicht auf einen Gesamtzusammenhang ausgedrückt werden.

Kann es Verschiedeneres geben als die klar abzusondernde schöne Form, die Vollendung reiner Erscheinungshaftigkeit — und der Ausdruck als Instrument jeglicher inneren Regung, Gefäß für eine Unendlichkeit von heterogenen Gehalten, Vehikel unseres geistigen Lebens, das nur im Ausdruck objektiv und mitteilbar wird? Wo bleibt noch die Möglichkeit einer Ver-

bindung? Und mit dem theoretischen Zwiespalt, der hier die Ästhetik zu zerreißen droht, meldet sich auch schon der ästhetische Parteigeist, der für die Schönheit und „das Klassische“ oder für den Ausdruck und das Leben stimmt, und dabei nicht die Kunst sondern eine Kunstrichtung im Sinn hat.

Doch haben wir die Möglichkeit einer Vereinigung der Bestimmung des Sinnbildes einerseits, der Ausdrucksbestimmung andererseits einstweilen zurückzustellen. Statt dessen fragen wir, ohne uns an eine schon formulierte Definition des Ästhetischen zu binden, wie und unter welchen Bedingungen Ausdruck überhaupt ästhetisch bedeutungsvoll werden könne? Zum Zweck einer ersten Abgrenzung müssen wir in dem Begriff des Ausdrucks für unsere Betrachtung das Moment der Tätigkeit zurückstellen, bei dessen Betonung Ausdruck soviel wie (Sich- oder Etwas-) Ausdrücken besagt. Es wäre verfehlt, von einer Psychologie der allgemeinen Ausdruckstätigkeit etwa zur künstlerischen Ausdruckstätigkeit hinleiten zu wollen, da doch der Sinn, das Telos dieser Tätigkeit noch zu bestimmen bleibt. Den Leitlinien unserer Untersuchung gemäß halten wir uns also an die Bedeutung von Ausdruck im Sinn des objektiven Ausdrucksergebnisses, das als solches jeweils erfaßbarer, verstehbarer Ausdruck ist. Erst in der Verstehbarkeit, die mit der sinnlichen Erscheinung ein korrespondierendes Erlebnismäßiges faßbar macht, konstituiert sich die Sinnanzahl des Ausdrucks. Ausdruck besagt also nicht bloß, daß mittels eines besonderen Schlußverfahrens von Erscheinendem her symptomatisch ein Inneres erklärt, sondern daß in einem zugeordneten Verstehensakt dieses in jenem erfaßbar werde. Die Frage nach der Struktur und der Ursprünglichkeit des Ausdrucks fragt zugleich nach einer entsprechenden Verfassung des Ausdrucksverstehens; und der Versuch, Typen des Ausdrucks aufzustellen, ordnet zugleich verschiedene Verständnisstufen.

Wenn somit ein bestimmter Gesichtspunkt für die Betrachtung des Phänomens — als einer objektiven, verstehbaren Gegebenheit — festgestellt ist, so bleibt doch das von ihm umfaßte Gebiet von einer verwirrenden Mannigfaltigkeit. In seinen Umkreis fällt, um nur einiges zu nennen, die unwillkürliche Affektäußerung ebenso wie das System der mathematischen Zeichen, die Sprache und (teilweise mindestens) die Formen gesellschaftlichen Umgangs und schließlich auch die Kunst. Aber

mehr noch: es ist möglich (und gerade in der modernen Kulturbetrachtung tritt dies hervor), schlechthin alle Erzeugnisse menschlicher Tätigkeit, vom Mythos bis zur Maschine, als „Ausdruck“ eines die jeweilige Kultur charakterisierenden Inneren, einer „Seele“ zu verstehen. Das Sich-Darstellen (so zeigt sich hier) ist nicht an eine bestimmte Funktion gebunden, sondern unabhängig von aller Ausdrucksintention ein notwendiges Moment unseres Seins. Das Leben drückt in der Mannigfaltigkeit seiner Zustände und Tätigkeiten jeweils sich selbst aus.

Es begegnet uns hier eine entsprechende Schwierigkeit wie zuvor bei der Charakteristik des Sinnenbildes. Der Begriff, der uns zu einer Wesensbestimmung des Ästhetischen führen soll, erweist sich vorerst als zu weit. Die künstlerische Form kann nur als Besonderung innerhalb eines viel umfassenderen Phänomens gefunden werden. Und wiederum ist nach dem Gesetz dieser Besonderung zu suchen und zu fragen, was den Ausdruck ästhetisch bedeutungsvoll macht und wie sich dieser sein ästhetischer Charakter zu dem Ausdruck schlechthin verhält. Wir nähern uns dieser Frage und jener absondernden Bestimmung, indem wir in der unübersichtlichen Vielfältigkeit des allgemeinen Ausdrucksphänomens unter dem angegebenen objektiven Gesichtspunkt (Ausdruck = Ausdrucksergebnis) eine ihm natürliche Gliederung aufsuchen, die zugleich eine Gliederung des Ausdrucksverständnisses sein muß. Wenn wir in diesem Sinn verschiedene Stufen des Ausdrucks unterscheiden, so beansprucht die entworfene Einteilung keine systematische Vollständigkeit. Indem sie mit einem wenn auch noch so rohen Entwurf an den gegliederten Reichtum des Ausdrucksphänomens heranführt, soll sie der Abhebung des spezifisch Ästhetischen dienen. Wir unterscheiden:

1. Den primitiven Zustandsausdruck. — Ein Antlitz drückt Sehnsucht, eine wahrgenommene Landschaft Trauer aus. Das Innerliche des Ausdrucksgehaltes bleibt in zuständlicher Bestimmtheit, ohne sich zu Bedeutungen zu differenzieren. Das Wonach der Sehnsucht, das Worüber der Trauer ist in dem Ausdruck als solchem nicht mitenthalten. Das Ausgedrückte ist ebenso reich und mannigfaltig nach seiner Wirklichkeit, wie seine nachträgliche sprachliche Bezeichnung relativ einförmig und allgemein bleibt. Der Ausdruck dieser Art wird „unmittelbar“ verstanden, d. h. er bedarf nicht der Interpretation aus einem

System von erlernbaren Zeichen, sondern wird als „natürliches Zeichen“ erfaßt. Dabei macht es hier vom Gesichtspunkt des verstehbaren Ausdrucksergebnisses prinzipiell keinen Unterschied, ob sich der Ausdruck an einem Menschen, Tier oder an der, biologisch betrachtet, unbelebten Natur findet. Denn die Annahme eines „psychischen Subjekts“ des Ausdrucks, wie sie die beiden ersteren Fälle, nicht aber der letzte fordert, ist für das Phänomen nicht konstitutiv. Es ist zunächst nur die Zuständigkeit als solche, die sich im Ausdruck kundgibt.

2. Den konventionellen Verhaltungs Ausdruck. — Die schwarze Tracht drückt Trauer, die Haltung des Körpers Ergebenheit aus. Die reine Innerlichkeit des von dem Einzelnen empfundenen Zustands bedingt überall ein Verhalten, das als solches schon der Gemeinschaft und ihrem Übereinkommen mitgehört. Die Ausdrucksweisen, in denen sich das Verhältnis des Menschen zu den Mitmenschen und den außermenschlichen Mächten äußert, werden auf Grund der Teilnahme des Verstehenden an dem Brauch verstanden. Das Verständnis hat also hier eine eigentümliche kenntnismäßige Voraussetzung.

3. Den Bedeutungsausdruck. — Die Sprache, die mathematischen Zeichen. In die ausdrückende sinnliche Form tritt als selbständig gegenüber Zustand und Verhalten des Subjekts ein gemeinter objektiver Sinnzusammenhang, der seinerseits die verschiedensten Inhalte befassen kann: von der Aufweisung eines vorhandenen Dinges bis zur Bezeichnung einer mathematischen Funktion. Die kenntnismäßigen Voraussetzungen des Verständnisses sind hier reicher und verwickelter. Der Verstehende muß das System der Ausdruckszeichen erlernt haben, und nur vermöge dieser Kenntnis bemächtigt er sich der jeweils ausgedrückten Bedeutung.

Zum Verhältnis dieser drei Stufen des Ausdrucks ist vor allem zu bemerken, daß man die Gliederung nicht als mechanische Grenzsetzung verstehen darf. Vielmehr findet ein kontinuierlicher Übergang von einem Glied in das andere statt, der sowohl von der primitiven Stufe zu der differenzierten als auch in umgekehrter Richtung führt. Der primitive Zustandsausdruck bewahrt sich in den Konventionen der Verhaltensweise und macht sie bis zu einem gewissen Grade unmittelbar verständlich; er geht als ein notwendiger, wenn auch für sich nicht zulänglicher Bestandteil in das sprachliche Gebilde ein. Anders ver-

hält es sich freilich bei dem Schriftzeichen oder dem mathematischen Symbol, wo die Beziehung zwischen sinnlicher Form und bezeichnetem Sinngehalt willkürlich und abstrakt bleibt. Es wird hier fraglich, ob man noch von Ausdruck oder nicht besser von Bezeichnung reden soll. — Der gleiche Übergang zeigt sich der entgegengesetzten Blickrichtung. In unserer, von dem in der Sprache enthüllten Sinnzusammenhang ganz durchdrungenen Existenz kann der Blick, das Verziehen eines Muskels „sprechend“ sein und je nach der Situation eine in ihrem Sinn höchst differenzierte Meinung zu verstehen geben. Jede radikale Abtrennung der einen oder anderen Ausdrucksstufe müßte diesem Sachverhalt gegenüber als falsche Abstraktion gelten.

Stellen wir dem so gegliederten Tatbestand des Ausdrucks das Ästhetische als Ausdrucksphänomen gegenüber mit der Frage nach einer Beziehung oder möglichen Einordnung, so zeigt sich zuerst, daß die ästhetische Form in die drei verschiedenen Ausdrucksstufen hineinreicht (die abstrakte „Bezeichnung“ ausgeschlossen), ohne aber einer von ihnen besonders anzugehören. Die Kunst kann einen Zustand ausdrücken, sie kann (z. B. als kultischer Tanz) zur Ausdrucksform eines Verhaltens werden und weiterhin als bildnerische Darstellung und als sprachliches Kunstwerk einen denkmäßigen Sinnzusammenhang zum Ausdruck bringen. Aber weder ist der primitive Zustandsausdruck noch das ausdrückende Verhalten noch die sprachliche Mitteilung an sich ästhetisch belangvoll oder schön. Wo liegt das auszeichnende Merkmal der ästhetischen Sinnhaftigkeit, wo die Möglichkeit, den „echten“ Ausdruck — wenn dieser ein ursprünglich ästhetisches Phänomen sein soll — von seiner viel weiteren Erstreckung abzusondern?

Wenn wir von der Ausdrucksintention (welche erst von der Ausdrucksform ihre Bestimmung empfängt) absehen und auf die dem Ausdruck jeweils zugeordnete Verständnisart blicken, dürfte die gesuchte Unterscheidung uns schwer aufzufinden sein.

Vergegenwärtigen wir uns, wie der Ausdruck durchschnittlich als Verstehbares aufgefaßt wird, so kann das Gemeinsame in den drei Stufen des nicht-ästhetischen Ausdrucks deutlich werden. Es besteht darin, daß das Verstehen über die Ausdrucksform hinaus nach dem ausgedrückten Gehalt greift, daß ihm die sinnliche Erscheinung nur gleichsam das Sprungbrett ist, um zu

einem dahinterliegenden Sinn zu gelangen, ein Mittel der Erfassung, nicht eigentlich das Erfasste selber. Mit anderen Worten: in dem Ausdruck wird nicht die Ausdrucksform, sondern mittels des Ausdruckszeichens ein ausgedrückter Gehalt erfaßt. Der gemeinte Tatbestand — wie wir hier schon sehen, nur eine Besonderung des „übergehenden“ Auffassens der Erscheinungshaftigkeit überhaupt — mag durch einige Beispiele erläutert werden.

Erst in der neueren philosophischen Forschung ist mit der Zurückdrängung der falschen Abstraktion einer „bloßen“ Empfindung als eines hypothetischen sinnfreien Stoffes, aus welchem sich unsere Erfahrungswelt aufbauen soll, der Blick auf die ganze Breite des Ausdrucksphänomens gelenkt worden. Namentlich ist hier der Beitrag der Phänomenologie bedeutend. So hat M. Scheler den Satz aufgestellt,¹⁾ daß primär „alles überhaupt Gegebene Ausdruck“ sei. Das Kind nimmt nicht gewisse Empfindungskomplexe wahr, um diese auf Grund von Erfahrung mit dem Begriffe des Angenehmen oder Bedrohlichen nachträglich zu verbinden, sondern es sieht das Freundliche als Ausdruck des über ihn geneigten Gesichtes, das Bedrohliche der erhobenen Hand. Zu einem verwandten Ergebnis kommt E. Spranger.²⁾ Nach ihm ist es charakteristisch für die kindliche Geistesstufe, daß eine scharfe Grenze zwischen Ich und Welt, Ich und Du noch nicht erfaßt ist. Indem das Kind in den Dingen sich selbst wiederfindet, begegnen ihm die eigenen Gefühle in den Dingen als deren Ausdruck. Dem könnte man verwandte Beobachtungen über die Geistesart der Primitiven zur Seite stellen. — Gegenüber allen Zeugnissen, die für die primäre Ausdruckhaftigkeit des Gegebenen sprechen, erscheint die Entwicklung, sei es des Einzelnen, sei es einer Rasse, als ein fortschreitendes Zurücknehmen des an den Dingen haftenden Ausdrucks in die bewußte Subjektivität. Alles Lernen wäre, mit Scheler zu reden, „zunehmende Entseelung“. Indem man diese Tatsache zugibt, wird man schwerlich damit einverstanden sein, sie als entwicklungsgeschichtlich primäre Stellung des Ästhetischen und als dessen allmähliche Zurückdrängung gedeutet zu wissen. Die Parallelen, die man hier vorzufinden geneigt sein mag, versagen an dem entscheidenden Punkt: die charakteristische Fähigkeit des bildhaften Erfahrens der Erscheinung wird auf den primitiven Geistesstufen mehr oder weniger vermißt. Vielmehr

liefert gerade das primitive Ausdruckserlebnis einen Beleg für das, was wir die Zeichenhaftigkeit des durchschnittlichen Ausdrucks nennen. Zwar bringt hier erst der Ausdruck die Erscheinung in die Sicht, aber doch nur, um zu dem Ausgedrückten als solchem hinzuleiten. Das Freundliche, Erhabene, Zürnende, Bedrohliche als solches ist es, worauf sich das Verstehen richtet, und der erfaßte Gehalt bestimmt das Verhalten zu ihm in Vertrauen, Abwehr, zögerndem Abwarten. Das Ausdrucksverstehen, ganz noch Funktion der praktischen Existenz, mündet unmittelbar in ein Verhalten. Dieses Verhalten ist aber nicht bestimmt durch die Ausdrucksform, ist also nicht ästhetisch als ein Anschauen, Aufnehmen zu kennzeichnen, sondern es ist wesentlich gegründet auf einem Verhältnis zu dem durch den Ausdruck Bezeichneten. Dieses zeichenhafte Erfassen des Ausdrucks, das die Erscheinungsform als solche gleichsam überspringt, ist aber nicht auf eine primitive Geistesstufe beschränkt, sondern reicht bestimmend in das entwickelte Geistesleben hinein. Auch hier ist das Ausdruckstarke nicht mit dem Ästhetischen gleichzusetzen. Gerade die lebhafteste Gefühlsbeziehung zu dem Ausgedrückten macht für die Ausdrucksform als solche blind und läßt diese zum bloßen Zeichen herabsinken — eine Tatsache, aus der die auf Gefühlsrührung gehende Scheinkunst Nutzen zu ziehen weiß.

Ein anderes Beispiel liefert uns die Sprache, die wir zuerst einseitig als Ausdrucks- und Mitteilungsform des Gedankens betrachten. In der „Prägung“ ist der Gedanke so eng mit seinem sprachlichen Ausdruck verknüpft, daß er nur in und mit ihm zu leben scheint. Aber von dem Gedanken, also dem Sinn des Ausdrucks her gesehen ist diese engste Verknüpfung doch immer nur vorläufig, ihre geprägte Festigkeit ein Gewinn, aber auch eine Gefahr. Die Gewissenhaftigkeit des Denkens besteht darin, diese höchst bezeichnende Form zu suchen und sich zugleich die Freiheit ihr gegenüber zu wahren. Auch das Denken bedient sich letzten Endes des sprachlichen Ausdrucks nur als eines wenn auch noch so bedeutungsvollen und unentbehrlichen Zeichens, das zum Verständnis der Sachen selbst führen soll, aber diese in der eigentümlichen Festigkeit seiner sinnlichen Form ebensowohl verdecken kann. Hier entspringt die aller Wissenschaft auferlegte Notwendigkeit, ein System von Prägungen, d. i. eine Terminologie zu schaffen, und dabei gegen

dieses selbstgeschaffene System auf der Hut zu sein; ferner der Humboldtsche Grundsatz, daß sich alles in alle Sprachen übersetzen läßt.

Wenn das Denken seine Freiheit gegenüber seiner sprachlichen Form als einem Ausdruckszeichen um seiner logischen Eigengesetzlichkeit willen bewahren muß, so ergibt sich das gleiche im Sprachumgang des Alltags unter dem Gebot der gewöhnlichen Verständigung. Diese durchschnittliche Rede erscheint gegenüber der vollen sinnlichen Sprachform als eine Verstümmelung und Zerhackung in Satz- und Wortfragmente, starre Formeln, stets verwendbare Wortmarken — denn man versteht sich auch so. Und diese zeichenhafte Entwertung der Sprache ist um so stärker, je geringer die Sprachkultur, je ärmer die Sprache an bildhaft geprägtem Gut ist, wie es sich die volkstümliche Redeweise in Sprichwörtern bewahrt.

Wenn wir also zusammenfassend sagen dürfen, daß die über das Ästhetische weit hinausgehende Breite des Ausdrucksphänomens dadurch charakterisiert wird, daß hier die Beziehung zwischen Ausdrucksgehalt und Ausdruckserscheinung gelockert ist, indem das Verstehen diese überspringt und als Ausdruckszeichen behandelt, um nur zu dem Ausgedrückten zu gelangen, so liegt in dieser Kennzeichnung bereits der Hinweis auf die Eigentümlichkeit des spezifisch ästhetischen Ausdrucks. Er wird dort zu suchen sein, wo die innigste Verbindung von sinnlicher Erscheinung und ausgedrücktem Gehalt stattfindet, derart, daß eines nur in dem anderen Bestimmtheit und Sinn empfängt. Bei dieser unlöslichen Verbundenheit hat es keinen Sinn, das Ausgedrückte noch einmal ausdrücken zu wollen. Denn wenn die erste Form, in die es sich kleidete, echt war, kann es immer nur wieder in dieser erscheinen, und umgeformt muß auch der Gehalt ein anderer sein. Was wir die ästhetische Unlöslichkeit der Form-Ausdrucksbeziehung nennen, läßt sich negativ so bezeichnen: von keiner Seite, weder von der des Ausdrucks noch von der der Form, darf etwas hinzugetan oder fortgenommen werden, ohne daß dadurch die Ausdrucksganzheit als solche zerstört oder wenigstens in ihrem Sinn verändert wird. Entsprechend stellt sich dieser Sachverhalt für die Ausdrucksfassung dar. Das durchschnittliche Ausdrucksverstehen, von einer als Zeichen erfaßten Form zu dem Gehalt forteilend und ein Verhältnis zu diesem anknüpfend, wobei es die ausdrückende

Erscheinung aus dem Gesicht verliert, sieht sich in den seltenen Fällen ästhetischer Erfassung an der Erscheinung festgehalten. Nicht damit sie diese „um ihrer selbst willen“ oder wegen ihrer „formalen Werte“ betrachte, sondern unmittelbar an ihr einen Gehalt erfassend. Dieses Verstehen verhält sich im Gegensatz zu dem praktisch determinierten durchschnittlichen Ausdrucksverstehen anschauend; aber seine Anschauung ist nicht rein im Sinn der Abtrennung von allen nicht anschaulichen Elementen, sondern gefühlsgesättigt und gleichsam mit Innerlichkeit durchtränkt. Es ist demnach ebenso irrig, mit der Gehaltsästhetik das Ästhetische auf ein bestimmtes Gefühl, etwa der Sympathie, begründen zu wollen,³⁾ wie umgekehrt mit dem Formalismus zu meinen, daß die ästhetische Anschauung durch das Gefühl „gehindert“ würde;⁴⁾ sondern allein in der gleichgewichtigen Zusammengehörigkeit von Ausdruck und Erscheinung konstituiert sich das ästhetische Phänomen. Überall aber, wo das Ausdrucksverstehen diese Linie verläßt — sei es nach der Seite der „bloßen“, in dieser Abstraktion bereits schematisierten Erscheinung durch Beziehung auf ein Flächen-, Raum- oder Zeitschema, sei es nach der Seite des Ausdruckes, indem es das Ausgedrückte als Gefühl genießt oder in anderer Weise sich praktisch aneignet — überall dort ist auch das ästhetische Phänomen in seiner Aktualität aufgehoben. Wenn wir Ausdrucksergebnis und Ausdrucksverstehen trennen (was erst im Anschluß an die grundlegende Formbestimmung erlaubt ist), können wir also sagen: die spezifisch ästhetische „Eignung“ der Ausdruckserscheinung besteht darin, daß sie das Verstehen immer wieder auf die unzerlegbare Ausdruckseinheit hinleitet, die ästhetische „Fähigkeit“ des Erfassens darin, sich in dieser gleichgewichtigen, in der Erscheinung ihren Gehalt erfassenden Tätigkeit zu erhalten.

Von hier aus rechtfertigt es sich, wenn wir der durchschnittlich übergangenen, ausdrückenden Erscheinung als dem Ausdruckszeichen das Ästhetische als Ausdrucksform gegenüberstellen. Wie wir zuvor bei der Charakteristik des Sinnenbildes von einer anschaulichen Notwendigkeit sprachen, mit welcher ihre Steigerung zum schönen Bild erfaßt wird, so ergibt sich nun eine gleichfalls intuitiv zu ergreifende, unmittelbar überzeugende Notwendigkeit in der Verbindung von Ausdruckesgehalt und Erscheinung. Und weiterhin rechtfertigt es sich hier, mit einer

anderen Parallele zur Kennzeichnung des Sinnenbildes, von einer Steigerung des Ausdrucks zu seiner wesenhaften Form zu sprechen; welche, nach Herders Bezeichnung, als „eigentlicher Ausdruck“ untrennbar ist.⁵⁾ Das Phänomen, in dem Geistiges in sinnlicher Erscheinung faßlich wird, erscheint hier insofern in seiner natürlichsten und reinsten Form, als jede Willkür der Zuordnung ausgeschaltet und diese in ihrer Notwendigkeit unmittelbar angeschaut ist.

Wie schon erwähnt, bildet dieser „eigentliche Ausdruck“ oder die Ausdrucksform nicht ein besonderes Glied neben der Staffe- lung vom Zustandsausdruck zum Bedeutungsausdruck, sondern reicht in diese einzelnen Stufen hinein; mit der Beschränkung freilich, daß die Möglichkeit eigentlichen (ästhetischen) Ausdrucks mit der Grundlage des Zuständlichen im Ausdruck aufhört; daß sie also bei der abstrakten Zuordnung z. B. von Schriftzeichen oder mathematischem Symbol nicht stattfinden kann. Nur wo der Selbstaussdruck als Wesenseigenschaft alles „für uns“ Seienden das „Etwas-Ausdrücken“ trägt, wird die reine Einheit von Ausdruck und Erscheinungsform möglich. Der bedeutende Sinn dieser Einschränkung wird uns weiterhin bei der Untersuchung der ästhetischen Ausdrucksgliederung (Teil 3 dieses Kapitels) zu beschäftigen haben.

Den Unterschied von Ausdruckszeichen und Ausdrucksform, von einem die Erscheinung übergehenden, nach dem Gehalt greifenden Verstehen und einer ästhetischen Erfassung des Ausdrucks in der Erscheinung zu erläutern, möge ein Beispiel aus der unteren, zuständlichen Ausdrucksstufe dienen. Die sichtbar umgebende Welt tritt uns jeweils mit einem gewissen, wenn auch subjektiv schwankenden „Ausdruckswert“ entgegen: die im fahlen Licht des Wintermorgens erwachende, zur Arbeit hastende Großstadt etwa mit dem Ausdruck krankhafter, zwangsläufig in einem bestimmten Gang gejagter Verängstigung; eine wohl- bekannte Landschaft der norddeutschen Tiefebene mit dem Aus- druck eines erhabenen und freundlichen Gleichmutes oder wie immer. Die Erfassung dieses Ausdrucks ist so lebhaft, daß er in unsere Existenz hineinwirkt, beklemmend, antreibend, er- hebend oder tröstend. Aber mögen wir auch so im wahrsten Sinn des Wortes in dem Ausdruck der Dinge leben, mag dieses Verhältnis durch eine reiche Kenntnis der Umwelt zur Boden- ständigkeit gefestigt sein — so bedarf es doch noch einer eigen-

tümlichen geistigen Situation, die einen Standpunkt fixiert und so erst anstatt beobachteter Dinge, Einzelheiten, Eindrücke, die für sich abstoßend, interessant oder vertraut sind, die Erscheinung in ihrer ausdrucks-gesättigten Deutlichkeit bildhaft (zugleich „fern“ in ihrer Geschlossenheit und „nah“ in der Eindringlichkeit ihres Ausdrucks) zur Sicht bringt. Die sich derart vollziehende Umwandlung vom Ausdruckszeichen zur Ausdrucksform mag für den einzelnen eine zufällige Veranlassung haben — etwa die Aufforderung zur Fixierung der Eindrücke, die sie noch einmal vor das innere Gesicht bringt —, doch ist sie zugleich Funktion einer geistigen Haltung, eines Gleichgewichts von tiefster Verbundenheit und objektivierender Fernstellung, die auch das Sehen erst leitet und bildet.

Aber wenn die Beispiele aus diesem Gebiet immer mit der Unprüfbarkeit behaftet sind, die sich aus dem Charakter der diskursiv nicht mitteilbaren Ausdrucksform ergibt, so kann der fragliche Unterschied an dem Phänomen der Sprache zu voller Deutlichkeit gebracht werden. Hier haben wir ein objektives Gebilde vor uns, das in der Mitteilung des täglichen Lebens oder der Wissenschaft als Ausdruckszeichen fungiert, ohne daß sein Wesen damit erschöpft wäre. Es mag dahingestellt bleiben, ob die Sprache primär ästhetische Form und die Poesie demnach wirklich „die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“ sei — sicher ist, daß ihre ästhetische Formhaftigkeit zu ihrem Wesen gehört und von ihrem Leben unzertrennlich ist. Wiederum bedeutet dies nicht, daß sie „reine Klangwerte“ zu entwickeln imstande sei (was ihr offenbar nur unvollkommen gelingt), sondern daß sie in der reinen Einheit von Ausdruck und Form das Ausdruckserfassen an dieser festhält und jedes Fragen nach einem An-sich-sein des Ausgedrückten zurückschiebt. Und gerade in den Augenblicken, in denen der Sprache diese höchste Formhaftigkeit gelingt — wie der deutschen Sprache in Goethes Dichtungen — scheint sie erst zu sich selbst gekommen zu sein. Dem zuvor erwähnten Satz von der allgemeinen Übersetzbarkeit jedes Bedeutungsgehaltes steht hier gleichberechtigt der Grundsatz von der Unübersetzbarkeit alles sprachlich Geformten gegenüber.⁶⁾

Wenn irgendeine, so dürfte diese Erkenntnis von der Unzertrennlichkeit des Ausdrucksgehaltes und der ästhetischen

Ausdrucksform zu dem sicheren Wissensbestand auf einem der wissenschaftlichen Zergliederung nur schwer zugänglichen Gebiet zählen. Sie ist dem deutschen Geist — und vielleicht ist sie eine für ihn besonders charakteristische Erkenntnis — gleichzeitig mit der Fähigkeit zum reinen sprachlichen Ausdruck seines Wesens geworden. Ihr eigentlicher Entdecker und unermüdlicher Vertreter ist Herder. Sie eröffnet ihm weit über den Bildungskreis des 18. Jahrhunderts hinaus die Welt der Dichtung und läßt ihn das Werkzeug schaffen, mit dem dann die Romantik ihre noch für die heutige Betrachtung grundlegenden Begriffe der organischen Kunstform und der ästhetischen „Kraft“ bildete.

Aber die historische Rückführung des Ausdrucksbegriffes auf die Epoche von Sturm und Drang kann ein Bedenken stärken, das sich ohnehin regen muß. Jene Entdeckung, durch die der Geist in der sinnlichen Form sich selbst erkannte, war nichts weniger als eine „rein ästhetische“ Angelegenheit, sondern stand in engster Beziehung zu der Entwicklung eines modernen pantheistischen Naturbegriffes und einer eigentümlichen, Transzendenz und Immanenz verbindenden Religiosität.⁷⁾ Man wird also fragen, ob nicht die Heraushebung des Ästhetischen mittels der Unterscheidung von Ausdrucksform und Ausdruckszeichen noch immer ein zu weites Gebiet umfaßt und somit als ästhetische Formbestimmung unzulänglich bleibt. Gibt es nicht einen Bezirk von Phänomenen, in dem eben jene strengste Zuordnung von Ausdruck und Form stattfindet, ohne daß von ästhetischer Form oder Schönem die Rede sein dürfte — eine Zuordnung, auf der sich alle physiognomische Betrachtungsweise gründet?⁸⁾ Doch ist zweierlei auseinanderzuhalten: die Hypothese, daß hier Ausdrucksgehalt und Äußeres in einer strengen Zusammengehörigkeit stehen, welche als Idee der physiognomischen Untersuchung zugrunde gelegt wird — und die verstehende Erfassung, welche diese Zusammengehörigkeit anschauend vorfindet. Daß diese letztere schwerlich von der ästhetischen Anschauung zu trennen ist, lehren sowohl die Anfänge der Physiognomik bei Lavater, Herder und Goethe als auch die tieferen Einsichten, die man auf diesem Gebiet dem Künstler gegenüber den wissenschaftlichen Bearbeitern wird zuzugestehen haben. Immerhin bleibt die Tatsache, daß hier eine nach unserer Unterscheidung als ästhetisch zu kennzeichnende Ausdruckserfassung einen Erkenntniswert besitzt.

Dies lenkt den Blick auf einen eigentümlichen Zug an dem als Ausdrucksform interpretierten ästhetischen Phänomen. Wir sahen, daß der Ausdrucksform notwendig ein verstehendes Erfassen entspricht. Schon einmal hatten wir bei der Analyse des Sinnenbildes (zur Kennzeichnung der erscheinungshaften Objektivität) von einem „Sich-Verstehen“ über eine anschauliche Objektivität zu sprechen. Dieses Verstehen erhält nun einen reicheren Gehalt, da in der Erscheinungsform zugleich ein Inneres mit-erfaßt wird. Und weiter kann es wegen der „Zweiseitigkeit“ des Erfassten zu einem Urteil über das Verhältnis der beiden in ihm vereinten Bestandteile, bzw. zu einem Schluß von dem einen auf den anderen führen. Das ästhetische Erfassen ist nicht etwa selbst dieses Urteil, aber ermöglicht und rechtfertigt es. Unter diesem Gesichtspunkt des Erkenntniswertes wird, was wir als die Unzertrennlichkeit von Ausdrucksform und Ausdrucksgehalt bezeichnen, zur Echtheit dieser Form.

c) Das Sinnenbild als Ausdrucksform.

Sinnenbild und Ausdruck erschienen uns zuerst in Fremdheit, ja Gegensätzlichkeit zueinander, da jenes das Festhalten an der Erscheinung, dieser ihr Überschreiten bezeichnet, da im Sinnenbild die Erscheinung um ihrer selbst willen, im Ausdruck um eines Anderen willen da sein sollte. Diese vermeintliche Gegensätzlichkeit ist nun aufgehoben. Die Analyse hat aus dem allgemeinen Ausdrucksphänomen eine Besonderung ausgeschieden, in welcher der Ausdruck mit einer eigentümlichen Notwendigkeit an die Erscheinung geknüpft und nur in und mit dieser zu erfassen ist. Und diese Sonderart des Ausdrucks glaubten wir als ästhetisch bezeichnen, als echte Ausdrucksform dem durchschnittlichen Ausdruckszeichen gegenüberstellen zu dürfen.

Damit ist eine Annäherung der auseinanderstrebenden Linien der Untersuchung zustande gebracht. Noch aber bleibt zu zeigen, daß diese Linien wirklich einen Gegenstand umschreiben, nur von verschiedenen Seiten in Angriff genommen und jetzt erst sich im ganzen Umfang darbietend. Erst wenn eingesehen ist, daß die Ausdrucksform die Form des Sinnenbildes und daß das Sinnenbild als solches Ausdrucksform ist, kann die Rede-weise von konstitutiven Momenten als gerechtfertigt gelten. Gegenüber der Meinung des Formalismus einerseits, der Gefühls-ästhetik andererseits, die hier beide die Zusammenstückung von

wesensfremden Bestimmungen sehen müssen, wäre damit die methodische Einheit der Untersuchung gewährleistet. Wir versuchen also zu zeigen, daß die beiden Teile des Ergebnisses sich zwanglos ineinanderfügen, daß die Charakteristik des Sinnenbildes die der Ausdrucksform ergänzt und umgekehrt. Wir beginnen mit der Seite des Ausdrucks.

Der Affektschrei wird von dem Auffassenden bis zu einem gewissen Grade ohne weiteres als Ausdruck einer inneren Bewegung verstanden. Damit ist aber nicht etwa erreicht, daß das Verstehen sich bei der Lautgestalt als solcher aufhält und in dieser ihre notwendige Einheit mit einem Innerlichen erfaßt. Wir nehmen den Laut unmittelbar als Schmerzenslaut wahr. Aber indem wir gezwungen werden, auf das Ausgedrückte, den Schmerz, zu hören, überhören wir, nicht das Ausdruckszeichen — nur mittels seiner hören wir den Schmerz —, aber die besondere Lautgestalt des Ausdrucks. Das hörende Verstehen enthält oder bedingt unmittelbar eine Verhaltensweise gegen den erfaßten Ausdrucksgehalt, sei sie nun als Abwendung und Sich-verschließen oder als Sich-hinwenden in irgendeiner Form der Teilnahme zu charakterisieren. In jedem Fall impliziert das Verstehen des Ausdruckszeichens eine aktive Stellungnahme (welche auch in der privativen Form der Teilnahmslosigkeit bestehen kann), nicht ein Anschauen oder Anhören. Damit sich das Ausgedrückte als Ausdrucksform darbietet, bedarf es einer gewissen Objektivierung des ausdrückenden Sinnlichen durch Ordnung oder Gliederung, da erst an der bestimmten und gegliederten Gestalt sich das Hinsehen und Hinhören zum Anschauen und Anhören sammelt; m. a. W. es bedarf der äußeren erscheinungsmäßigen Struktur, die sich uns als Sinnenbild und als Vollendung der Erscheinungshaftigkeit überhaupt darstellte.

Man möchte versucht sein zu sagen: das Sinnenbild enthält die Bedingungen, unter welchen ein Gehalt zur Ausdrucksform gelangt. Doch ist diese Redeweise mit einer Zweideutigkeit behaftet, die zu einem grundsätzlichen Irrtum führen kann. Denn vor nichts müssen wir uns sorgfältiger hüten als davor, die Momente der betrachteten Form nach Art der Realdialektik in auseinanderliegende Stationen eines Prozesses zu zerfallen. Wir haben nicht das Recht, von einem Ausdrucksgehalt als einem Fürsichseienden zu sprechen, welcher sich durch das Zusammen-treffen mit der Bedingung des Sinnenbildes zur Ausdrucksform

gestaltet. Nicht um das Zusammentreten zweier vorher getrennt bestehender Sachverhalte handelt es sich, nicht darum, daß ein beliebiges Innere in ein irgendwie passendes Äußeres tritt, wodurch es sich als ästhetisch legitimiert; dann müßte es scheinen, als ließe sich jedes Erlebte, Gefühlte in ästhetische Form bringen. Vielmehr ist die abgesonderte Betrachtung des in der sinnbildlichen Ausdrucksform mitgeteilten Inneren nirgends von endgültigem Sinn, so oft auch die verstehende Beurteilung des Kunstwerks umschreibend und rückleitend diesen Umweg machen muß. In seiner Absonderung ist das Ausgedrückte nicht mehr es selbst, und wenn wir es in seiner Identität festhalten wollen, müssen wir es als ursprünglich formhaft denken.

Wenn wir von dem objektiven ästhetischen Sachverhalt auf die Fähigkeit seines Hervorbringens sehen, müssen wir annehmen, daß die beiden von der bekannten Goetheschen Definition nebeneinander gestellten Eigenschaften — lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit es auszudrücken⁹⁾ — nur verschiedene Seiten einer Potenz sind, die vermöge einer gewissen Beschaffenheit des Erlebens dieses Erleben im Bild zur reinen Ausdrucksform gestalten kann. Welcher Erlebnisgehalt sich aber immer ästhetisch, d. i. als Ausdrucksform darstellen möge — die Weise seiner Sichtbar- oder Hörbarwerdung nach ihrer allgemein formalen Bezeichnung muß mit dem Begriff des Sinnbildes zusammenfallen.

Deutlicher noch wird die Identität von Sinnbild und Ausdrucksform, wenn wir, der formalen Seite des Sachverhaltes uns zuwendend, sehen, wie die gewonnene Ergänzung nach der Dimension der Innerlichkeit, weit entfernt, die Charakteristik des Sinnbildes aufzuheben, diese vielmehr nachträglich stützt und klärt. Dies soll nacheinander an den durch die vorangeschickte Analyse aufgedeckten Zügen sinnbildlicher Struktur erläutert werden.

Die nachträgliche Stützung und Klärung bezieht sich zuerst auf das, was wir das Hervortreten der Erscheinungshaftigkeit als solcher unter der Form des Sinnbildes nannten. Wenn, wie sich zeigte, die durchschnittliche Aufmerksamkeit die Erscheinung übergeht, um zu ihrer eigentlichen, durch die praktischen Beziehungen des Förderlichen und Hinderlichen, des Gebrauchs und Genusses bestimmten Welt zu gelangen, so soll in dem Sinnbild durch das Zurücktreten solcher Beziehungen

die Erfassung bei der Erscheinungsgestalt als solcher sich aufhalten und diese erst zu ihrer eigentlichen Sichtbarkeit oder Hörbarkeit bringen. Schon bei der Analyse dieses Sachverhaltes mußte bemerkt werden, daß in der Erfassung des Sinnbildes die praktisch-theoretischen Bedeutungen nicht etwa ausgelöscht sind — eine unmögliche Vorstellung —, sondern daß sie hinter der Erscheinungsstruktur „zurücktreten“, in diese „hineingenommen“ sind. Das derart mehr oder minder gleichnishaft bezeichnete Verhältnis von Bedeutungsgliederung und Anschauungsgliederung kann nun deutlicher zum Verständnis gebracht werden. Das Nicht-anschauliche, das als Bedeutung, praktische Beziehung usw. zurücktretend in die bildliche Anschaulichkeit eingeht, muß in den Innerlichkeitsbezug des Ausdrucks und damit in die durch den Begriff der Ausdrucksform bezeichnete engste Beziehung zur Erscheinung treten. Wie das im Einzelnen zu denken ist, in welchem Verhältnis die komplizierten Gebilde der Darstellung und Bedeutung zu dem Gefühl stehen, an welchem das Ausdrucksphänomen am einfachsten hervortritt, wird bei der Untersuchung der Ausdrucksgliederung zu fragen sein. Aber hier schon gewinnt die scheinbar äußerliche Eindimensionalität, in welcher zuerst sich das Sinnbild darstellte, die Farbe der ästhetischen Wirklichkeit. Denken wir etwa an das früher aus Georg Büchners Lenz angezogene Beispiel (S. 44), die Vision der Mädchengruppe im Wald, die das Hervortreten bildhafter Erscheinung erläutern sollte. Dieses Bild ist mehr als eine harmonische Gruppierung von Gestalten; es drückt zugleich in der Jagd rasender Gedanken und Erscheinungen, die dem zerrütteten Genius Welt um Welt aufbaut und verschlingt, ein stilles, traurig freundliches Beharren des Gefühls an der Einfalt dieses Daseins und Tuns aus, das zwischen Alltäglichkeit und märchenhaftem Wunder seltsam schwankt. Das Gorgonenhaupt aber, das der Künstler sich wünscht, um diese Gruppe versteinern zu können, müßte dies mit in den Stein zu bauen vermögen, wenn anders nicht statt des ausdrückenden Bildes seine schematisierte Äußerlichkeit übrig bleiben soll.

Ferner ist nun der zuerst kraß und unvermittelt auftretende Unterschied zwischen dem mit eigenständigen Inhalten ausgestatteten und dem „reinen“ Sinnbild (das letztere vorzüglich durch die musikalische Tonfolge vertreten) aufgehoben. Wo immer die Erscheinung in bildhafter Gestalt dem ästhetischen

Anschauen und Anhören sich darbietet, ist sie zugleich Ausdrucksform, d. i. Darstellung eines Inneren; nicht ein dem Leben gleichsam in einen überexistentiellen Äther enthobenes reines Spiel von Farben, Linien oder Tönen, gelöst von allem, was Wirklichkeit heißt, sondern durchblutet von Gefühl. Nur darum konnte diese durch jede ästhetische Erfahrung bestätigte Tatsache von der formalistischen Ästhetik übersehen und als unwesentlich geleugnet werden, weil sie mit einer durch eine falsche Abstraktion der Innerlichkeit enthobenen, schematisierten oder verdinglichten Erscheinung rechnet; ferner weil sich dieses Gefühl als undifferenzierte „Stimmung“ freilich weder nach seiner Bedeutung rational durchsichtig machen, noch nach seinen Anlässen hinreichend benennen und auf subjektive Erlebnisse reduzieren läßt; weil sowohl die metaphysische wie die psychologische Deutung hier auf bestimmte Grenzen stößt. Aber das nach seiner eigentümlichen Wirklichkeit Unsagbare muß wenigstens nach seinem allgemeinen Charakter aufgewiesen und darf jedenfalls nicht als Nichts behandelt werden. Man könnte unter Abwandlung eines bekannten Wortes von Hegel sagen: daß so etwas Leeres, wie die Erscheinung um der Erscheinung, das Anschauen um des Anschauens willen in der lebendigen Wirklichkeit keinen Platz hat.¹⁰⁾ Auch das rein erscheinungshafte Sein in seiner Vollendung zum Sinnenbild enthält und offenbart schon Wirklichkeit, wenn auch als undifferenzierte Innerlichkeit und in einer eigentümlichen Struktur, die wir von dem Punkte aus zu erfassen suchen, an welchem sie sich deutlich von allen anderen Formen des Seins abhebt: von ihrer erscheinungshafte Ausprägung her.

Die Rechtfertigung und nachträgliche Ergänzung der Analyse des Sinnenbildes durch die Einbeziehung des Ausdrucksmomentes zeigt sich weiterhin an dem Begriffe des Individuellen. Wir hatten das aus den gewohnten Umweltbeziehungen heraus tretende Sinnenbild als das „absolut Individuelle“ gekennzeichnet, das nur auf eine Weise, in der künstlerischen Gestaltung mitteilbar wird. Für die formale Charakteristik des Sinnenbildes bleibt dieser Begriff des Individuellen negativ: er bezeichnet nichts weiter als die Transzendenz gegenüber allen rational faßbaren Wirklichkeitsordnungen, von welchen her gesehen es sich als zufällig darstellen muß. Wenn also auch dieser negative Individualitätsbegriff genügt, das Sinnenbild als ineffa-

bile der rationalen Reglementierung zu entheben, so bleibt doch für den vorläufigen Standpunkt der formalen Analyse die Möglichkeit einer mechanischen Reproduktion offen. Da alle Farb-, Form- und Tonwerte der Messung und schematischen Darstellung zugänglich sind, müßte sich, wenn auch nur in unendlicher Annäherung, jedes Bild beliebig wiederholen lassen. Dieser Schein einer mechanischen Wiederholbarkeit kann nun aufgehoben, der Behauptung von der Individualität des Sinnenbildes ein positiver Sinn verliehen werden. Als Ausdrucksform der Innerlichkeit des menschlichen Seins verhaftet, kann es sich so wenig wiederholen wie, mit einem von Dilthey schön und bezeichnend gewählten Gleichnis, ein abgefallenes Blatt im neuen Frühling.¹¹⁾

Die Individualität aber des Sinnenbildes ist nun auf ihren Quell, die Innerlichkeit, zurückgeführt. Ihr gegenüber hat das Ästhetische als Ausdrucksform die eigentümliche Funktion, in seiner Objektivität das Individuelle nicht wie der Begriff zu überwinden sondern zu bewahren. Die Kunst, indem sie das Ausdrucksbild gestaltend mitteilt, rettet so das, was aller Verfestigung durch Lehre oder Institution am unzugänglichsten bleibt. Da mithin alles Erfassen der einmal geprägten Form Miterfassen einer Innerlichkeit ist, zeigt oder begründet es eine (hier nicht näher zu untersuchende) Form der Gemeinschaft; und es stellt sich in den lebendigen historischen Prozeß der Auseinandersetzung und Aneignung, in welchem sich zusammen mit der formalen Weiterbildung die ästhetische Tradition konstituiert. In der Kontinuität dieses Prozesses wurzelt die „Ewigkeit“ der großen Kunstwerke: sie würde zunichte, wenn je die in ihnen gestaltete Innerlichkeit uns nichtssagend würde. Mit dem Begriff von Heldentum hört Homer, mit den Begriffen von Schuld, Liebe und Erlösung hört Dante auf zu existieren. Die ästhetische Entdeckung oder Wiederentdeckung eines Werkes ist ebenso wie das nachträgliche Wiedervergessen nicht eine Sache bloßen Geschmackwandels, sondern zugleich ein geistesgeschichtliches Faktum überhaupt, eine innere Zuwendung oder Abwendung.

Die deutlichste Ergänzung schließlich durch Einbeziehung des Ausdrucksmomentes empfängt die Kennzeichnung des Sinnenbildes, wie sie sich bei Erklärung des formal-umschreibenden Charakters der traditionellen Schönheitsdefinitionen ergab. Die formale Einseitigkeit von Bezeichnungen wie Harmonie, Einheit

im Mannigfaltigen usw. und daraus folgend ihre abstrakte Unvollständigkeit konnte von Anfang an nur durch Hinweis auf die konkrete Ganzheit der ästhetischen Form und auf ihre von ihnen nicht erfaßte Gehaltlichkeit verdeutlicht werden. Dieser allgemeine und in sich noch ungeklärte Hinweis verwandelt sich nun in eine inhaltlich bestimmte Verknüpfung. Die erscheinungshafte Struktur, wie sie durch jene traditionellen Definitionen oder eigentlich Umschreibungen bezeichnet wird, verstehen wir als „richtungslos“; d. h. in dem System z. B. der Tonabstufungen sind zwar *δυνάμει* ihre musikalischen Formungen enthalten, und von allen diesen Formungen sind gewisse mit jenem System selbst gegebene harmonische Verhältnisse abzunehmen. Aber diese harmonischen Verhältnisbeziehungen sind für sich genommen unfähig, den selbständigen Leitfadern für die Erzeugung auch des geringfügigsten musikalischen Gebildes abzugeben. Das gleiche gilt von den Farben- oder Linienharmonien als den formalen Prinzipien der sichtbaren Gestaltung. Die auf sie angewiesene Formung würde der inneren Führung ermangeln, die nun nicht etwa mit entgegengesetzter Einseitigkeit innerhalb des bloß Inhaltlichen, des Gedanklichen oder Willensmäßigen zu suchen ist sondern in einem Punkte, der das abstrakte Auseinandernehmen der beiden Gegenstandsmomente überwunden hat und in welchem die ursprüngliche Zugehörigkeit von Ausdruck und sinnbildlicher Form gesetzt ist.

So zeigt sich, daß die Ausdruckhaftigkeit der ästhetischen Form die Bestimmungen über ihre erscheinungshafte Struktur nicht kreuzt sondern erfüllt. Die Frage, mit der wir bei diesem Nachweis uns ständig auseinanderzusetzen hatten, lautete: ob nicht diese Bereicherung des ästhetischen Formbegriffes nach der Dimension des Ausdrucks die strenge Eindeutigkeit des Immanenzbegriffes, von welcher wir ausgegangen sind, zugunsten des gewonnenen reicheren Verständnisses aufhebt? Ob nicht doch die vorausgesetzte methodische Einheit ein Schein ist, der sich gegenüber der Wirklichkeit des Gegenstandes nicht zu behaupten vermochte? Die Entwicklung einer rudimentären, von der Erfassung übergangenen und als bloßes Zeichen behandelten Erscheinungshaftigkeit zur Entfaltung ihrer höchsten, ganz gegenwärtigen und in reichster Gliederung erfaßten bildhaften Form rechtfertigt ganz offensichtlich die Annahme einer immanenten, steigend sich ausprägenden Formtendenz. Aber was

hat dieses jetzt aufgedeckte Etwas, selbst nicht Erscheinung sondern Gehalt oder Ausdruck, mit solcher Entfaltung einer der Erscheinung immanenten Formtendenz zu tun? — In der Ausdrucksform, so lautete bisher die Antwort auf diese Frage, ist eine eigentümliche untrennbare und als notwendig sich darstellende Verschmolzenheit von ausgedrücktem Inneren und ausdrückender Form gesetzt, und eben diese seltene Form-Ausdrucksverschmelzung fällt immer und notwendig mit dem Hervortreten der reinen Bildhaftigkeit zusammen. Es ist dieselbe Sache, die sich uns nach verschiedenen Ansichten, erst als Sinnbild, sodann als Ausdrucksform darstellte. Aber muß nicht weiterhin gefragt werden, wie sich eine derartige Verbindung von Erlebnisgehalt und sinnlicher Form erklärt, wie jener in diese „hineinkommt“? Es ist die sog. Einfühlungstheorie, die diese Fragen gestellt und zu beantworten gesucht hat. Indem wir ihre Fragestellung einer kurzen Prüfung unterwerfen, gelangen wir zu einer letzten Klärung unserer methodischen Leitsätze. Diese endlich soll uns zu dem Versuche befähigen, den bisher unbestimmten Begriff des Ausdrucksgehaltes in seiner konkreten Gliederung zu erfassen.

2. Die Hypothese der Einfühlung.

Für die spekulativ-idealistische Ästhetik gab es kein Problem der Einfühlung. Wenn die schöne Form als eine unter gewissen Bedingungen stehende Erscheinung der Idee verstanden wird, ist die Frage, in welcher Art ein Ausdrucksgehalt in die sinnliche Form hineingelegt wird, sinnlos. Was später als psychologische Frage auftritt, ist hier metaphysisch entschieden. Die Charakteristik der ästhetischen Erscheinung hält sich nicht auf dem Gebiet des „bloßen Sinnenscheins“, um diesem nachträglich ein Geistiges hinzuzufinden, sondern sie geht von einem höchsten, der Erscheinungsform erst ihren Sinn verleihenden geistigen Prinzip aus, in welchem die Subjekt-Objekt-Spaltung aufgehoben ist.

Erst der „entseelte“ positivistische Naturbegriff, der die Erscheinung als eine „Außenseite“ der Dinge übrigläßt, d. i. als psychophysisches Resultat betrachtet, dessen Realität nach dem Maße physikalischer oder physiologischer Bewährung, dem es sich zugänglich zeigt, bemessen wird, läßt das zum Rätsel

werden, was sich für eine Metaphysik des Geistes von selbst ergab.

Die Beseelung von Erscheinendem in irgendeiner Form begegnet auf Schritt und Tritt, und auch die nüchternste Sprachform vermag sich ihrer kaum zu enthalten. Zahlreiche Worte wechseln aus der Bezeichnung seelischer Zustände zur Bezeichnung von sinnlich Erscheinendem und umgekehrt; man denke an Begriffe wie schroff, erhaben, sanft u. a. Aber in all diesen Fällen, in denen wir z. B. von einer heiteren oder schwermütigen Landschaft reden, braucht die Einfühlung als Problem sich noch nicht aufzudrängen, und man mag versuchen, diese Phänomene als sprachliche und psychologische Überreste eines primitiven Animismus abzutun. Anders bei der ästhetischen Form. Hier kann sich die Betrachtung keinesfalls bei der Annahme eines illegitimen, der Besinnung weichenden psychischen Rudimentes beruhigen. Denn die Erfassung der objektiven Sinnform selbst erfordert die „Beseelung“. Diese muß, wenn sie sich sonst unvermutet einschleicht und bei schärferem Zufassen entflieht, hier gemäß dem Gesetz der ästhetischen Form selbst erfolgen, und ihre Aufhebung bedeutet zugleich die Vernichtung der Form. So bewahrte sich gerade in der Ästhetik die Anerkennung eines Sachverhaltes, der, gewissermaßen eingekapselt, ein Stück der idealistischen Philosophie enthält — freilich problematisch geworden und auf eine psychologische Fragestellung reduziert. So findet sich der Gedanke der Einfühlung dort, wo innerhalb einer neuen Denkweise die idealistische Tradition in einzelnen Motiven und der Grundrichtung fortgesetzt wird: bei Fr. Th. Vischer, Lotze, Robert Vischer.¹²⁾

Wir halten uns, um uns nicht in einer verwirrenden Fülle ähnlicher, aber im einzelnen abweichender Auffassungen zu verlieren, bei der folgenden Darstellung an die Form, die J. Volkelt dem Einfühlungsproblem gegeben hat.¹³⁾

Die Erkenntnisbedeutung der Einfühlung sei hier außer acht gelassen, und man denke als Beispiel an die „Beseelung“ eines wirklich oder vermeintlich unbelebten Gegenstandes. Aus der Heidelandschaft mit gleisdurchfurchtem Weg und verstreuten Wachholdergruppen mag der Ausdruck schweren, in sich selbst versunkenen Einsamkeitsgefühls zu uns sprechen, und zwar mit so gegenständlicher Bestimmtheit, daß jeder Gedanke an eine durch äußere Eindrücke nur veranlaßte Stimmung in uns aufhört. Wir

lesen den Ausdruck von den Zügen der Landschaft ab, wie wir den Ausdruck menschlicher Züge ablesen. Wir verhalten uns irgendwie zu dem als objektiv wahrgenommenen Gefühlsausdruck: sei es abwehrend durch Entgegensetzen des eigenen anders gestimmten Zustandes oder durch Verschließung gegen den sich aufdrängenden Eindruck, sei es hingebend und teilnehmend, sei es schließlich durch Vollendung des ästhetischen Zustandes im Anschauen, welches sich primär nicht mehr aus einer willentlichen Verhaltensweise gegenüber dem Ausdrucksgehalt verstehen läßt.

Vor dieser ausdrückenden Gegenständlichkeit glaubt man zwar den erkenntnistheoretischen Zweifel erheben zu müssen, wie weit die dinghaften Züge ihres Gegebenseins der Realität zugehören oder wie weit sie als subjektive Formen unserer Auffassung zu deuten sind. Doch dies scheint keiner weiteren Untersuchung bedürftig sondern eine klare Tatsache, daß das Ausdrucksgefühl, als das Subjektive an sich, nur aus uns, dem jeweiligen Betrachter, stammen kann, daß wir es sind, die dem fühllosen Außer-uns unser Fühlen gleichsam leihen, daß der scheinbare Ausdruck des sich darstellenden Dinges in Wahrheit unser Ausdruck ist, von uns in das Ercheinende „hineingefühlt“ und aus diesem uns zurückstrahlend. Nicht also sind die Dinge beseelt (wie früheres mythisches Denken meinte), sondern wir beseelen sie. Doch stimmt hiermit die an unserem Beispiel hervortretende Objektivität des Gefühlsausdrucks nicht zusammen. Denn es genügt nicht zu sagen, daß diese Beseelung meist unwillentlich und unwissentlich stattfindet. Es gehört vielmehr zum Wesen der Ausdrucksform, daß sie uns als in sich beruhende Objektivität entgegentritt, die als ausdrückend unser Gefühl (im Mitfühlen oder Entgegensetzung) hervorruft, nicht aber unser Gefühl ist. Dadurch sieht sich nun die Lehre von der Einfühlung, die zuerst als die bloße Darlegung eines klaren Sachverhaltes erscheint, zu einer hypothetischen Annahme gedrängt. Der Einfühlungsakt, in welchem die Beseelung stattfindet — so schließt Volkelt — „fällt unter die Schwelle des Bewußtseins“.¹⁴⁾ Das Bewußtsein überspringt den beseelenden Akt und findet sich im beseelten Ding vor sich selbst gestellt, wissend weder von jenem Akt noch sich selbst in dem angeschauten Gefühl wiedererkennend. „Das Bewußtsein von der Zugehörigkeit dieser Gefühle zu meinem Ich ist völlig ausgeschaltet. Das von meinem

Ich Gelieferte wird mir selbst erst an dem mir gegenüberstehenden Gegenstand überhaupt bekannt. Das Einfühlen wird gleichsam übersprungen; erst das Eingefühlte kommt zum Bewußtsein.“¹⁵⁾

Was erklärt die Hypothese eines unbewußt vollzogenen und nur im Ergebnis faßbaren Einfühlungsaktes, und welches sind die ihr zugrundeliegenden Voraussetzungen? Die als unproblematisch vorgegebene Annahme, die eine solche Hypothese erst sinnvoll macht, bezeichnen wir kurz als die von der subjektiven Nachträglichkeit des Ausdrucksgehaltes. Die Annahme besagt: das erscheinungshaft Gegebene oder Erfasste ist in seinem jeweiligen So-bestimmtsein ursprünglich und unabhängig gegenüber einem in ihm sich ausdrückenden Gefühlsgehalt. Dieser tritt erst nachträglich als eine Zugabe des Subjekts in die erscheinungshafte Bestimmtheit ein und ist also wieder von dieser abzusondern. „Die Farben und Gestalten tragen das Gepräge des Unmittelbar-Gesehenen, des platterdings Daliegenden. Wir stoßen gleichsam auf Farben und Gestalten. Die Ausdrucksqualitäten sind im Vergleich hiermit ein Sekundär-Gesehenes, ein Mitgesehenes.“¹⁶⁾ Es wird mithin etwas wie eine reine, von dem subjektiven Gefühl unberührte Erscheinungsform gesetzt. Denn diese erst kann das Substrat für den als Einfühlung bezeichneten Akt hergeben. Ist diese grundlegende Setzung so einwandfrei, wie es vielleicht den Anschein hat, und wie weit reicht ihr Recht?

Zuerst wird kenntlich, woher sie den Anschein einer Deutlichkeit gewinnt, die sie jeder weiteren Prüfung überheben will. Die hier angesetzte „reine Form“ als das Substrat des Einfühlungsaktes ist nicht im Sinne unserer Analyse das Erscheinungshafte sondern das Erscheinende, das auf etwas, welches erscheint, zurückweist; nicht das Sinnenbild sondern der Sinnen-schein als Außenseite des Naturdinges. Die Reinheit, d. i. die Ursprünglichkeit und Selbständigkeit dieses Scheinens gegenüber dem Gefühl, beruht hier nicht auf der Autonomie des Erscheinungshaften sondern im Gegenteil auf seiner Abhängigkeit — auf der vorausgesetzten primären Zugehörigkeit zur Objektivität des Naturdinges. Wie überall mit Recht als selbstverständlich vorausgesetzt wird, daß das Sein irgendeines Dinges, dieses Baumes, dieses Hauses unabhängig ist von dem Gefühl des Betrachters, so muß auch — dies wird nicht einmal gefolgert

sondern als selbstverständlich mitgedacht — die bildhafte Erscheinung, in welcher dieser Baum, dieses Haus wahrgenommen wird, an sich reine, gefühlsfreie Erscheinungsobjektivität sein. Und diese zweite, mit der ersten scheinbar so natürlich zusammenhängende Annahme sieht sich von der Erfahrung an erscheinenden Dingen, von deren Betrachtung sie ausging, aufs reichlichste bestätigt und durch die gewöhnliche Denk- und Sprechweise anerkannt. Denn was wird nicht alles in die Dinge hineingefühlt, und in welchem lockerem Zusammenhang steht dieser verschiedenartige in ihnen gefundene Ausdrucksgehalt zu ihrem wirklichen Dasein! Der Anblick des Gleichen spricht den einen Betrachter mit freundlicher Verheißung, den anderen mit drückender Schwermut an, dieser findet patriarchalische Gelassenheit, wo jenem die eigene mondäne Sensibilität den Dingen ihre kranke Lebendigkeit leiht. Das Gefühl erscheint hier als das trübe, verzerrende Medium, das uns zwar oft oder meist verhindern mag, die Dinge nach ihrem wahren Aussehen zu fassen, ohne aber dieses selbst in seiner von dem Ding her bestimmten Objektivität anzutasten. Zu ihr gelangt man, indem man das trübe subjektive Medium, das Eingefühlte, von der Erscheinung subtrahiert.

Doch gerät die Lehre von dem der Einfühlung sich anbietenden objektiven Erscheinungssubstrat, die sich hier zu bewähren scheint, in Schwierigkeiten, sobald wir sie mit dem Kunstwerk als dem eigentlichen Repräsentanten ästhetischer Form konfrontieren. Man kann nicht zu der Eigentlichkeit und Objektivität der Kunstform gelangen wollen, indem man den Ausdrucksgehalt abzieht. Denn da wir ihn als ästhetisch-konstitutiv erkannt haben, kann, was bei der theoretischen Substraktion übrigbleibt, nur die schematisierte Erscheinung sein, die mit der ästhetischen Form nichts mehr zu tun hat. Und gerade diese Schematisierung soll als das primär Gegebene, das Substrat, gelten.

Die Hypothese von der unbewußt erfolgenden Einfühlung schließt also eine zweite Hypothese ein. Versuchen wir sie nun zu realisieren, indem wir das hypothetische, ästhetisch noch sinnfreie Substrat etwa als einen Empfindungszusammenhang (nach Volkelt das „platterdings Daliegende, primär Gesehene“) denken, so ist damit immer noch wenig getan. Der Begriff des ästhetischen Phänomens verlangt weiterhin, daß ein notwendiger

Zusammenhang aufgewiesen werde zwischen diesem bestimmten Empfindungssubstrat und einem bestimmten einzufühlenden Ausdrucksgehalt. Die Nötigung zum Vollzug eines gewissen Einfühlungsaktes muß als Bestimmung jenes Substrates selbst gedacht werden. Damit aber sieht sich die Erklärung des ästhetischen Ausdrucksphänomens auf eine Annahme zurückgeführt, die weit rätselhafter ist als der zu erklärende phänomenale Befund selber. Man mag die Hypothese eines unbewußt vollzogenen Einfühlungsaktes und weiter die eines von dem Ausdruck abzulösenden, primären objektiv-erscheinungshaften Substrates hinnehmen — wie aber in diesem Substrat, dessen Begriff doch gerade in der Ablösung vom subjektiven Fühlen, in seiner abstrakten „Äußerlichkeit“ besteht, die Nötigung zur Einfühlung eines bestimmten Gefühls enthalten sein soll, bleibt unvorstellbar.¹⁷⁾

Was aber die Beschreibung des Phänomens anlangt, so scheint übrigens zwischen der These von der ursprünglichen Ausdruckhaftigkeit der Erscheinung und der These von einer in dem Erscheinungssubstrat enthaltenen Nötigung zum Vollzug bestimmter Einfühlungsakte kaum ein Unterschied zu bestehen — außer daß im zweiten Fall das zutreffend erfaßte Phänomen in einen hypothetischen Prozeß aufgelöst wird, dessen Phasen gar nicht getrennt und als solche zu denken sind. Die Gefühlsbezogenheit, von der Erscheinungsform mit Gewalt abgetrennt, taucht wider den Willen des Analytikers in dem Begriff der Einfühlungsnötigung von neuem auf. In ihm widerlegt sich die innerhalb des Bereiches der Ästhetik unzulässige Voraussetzung von der subjektiven Nachträglichkeit des Ausdrucksgehaltes; eine Annahme, die sich aus der Orientierung des Denkens am Begriffe des Naturdinges ergibt, welches dem Fühlen des Subjekts in vollständiger Abgeschlossenheit gegenübersteht. Diese Ding-Kategorie aber hat kein Recht an der ästhetischen Form, die nicht nur als Ausprägung der Erscheinungshaftigkeit an sich (wie oben Kapitel 1 zu zeigen suchte), sondern auch als ursprünglich Gefühls eine „vordingliche“, innerliche Objektivität beansprucht. Es gehört zum Begriff dieser Objektivität, daß, was sonst als eine subjektive Zutat, als ein Gefühlsnebel über den Dingen liegt, der Zufälligkeit persönlicher Beschaffenheit und Zuständlichkeit überantwortet, hier in die objektive Sinnform einbezogen ist. Dies gilt für die ästhetische Form überhaupt, es

wird handgreiflich dort, wo allein die ästhetische Form in die Dingwelt hineinreicht und den Versuch, sie aus diesem Bezirk zu erklären, herausfordert und zugleich vereitelt: im Kunstwerk. Was wir im übrigen an Schönerem aufweisen können, ist gar nicht in der Ursprünglichkeit des ästhetischen Gegebenseins aufzeigbar, sondern nur in der beginnenden Loslösung von unserem Gefühlsleben als wesentlich anderes, als dingliches Sein. Wenn die Ästhetik dieses dingliche Sein mit einem *ὑστερον πρότερον* zur Basis ihrer Überlegung macht, dann tritt die Zufälligkeit des Ausdrucksgehaltes gegenüber dem objektiven Sein heraus, und dieser erscheint als die Zutat einer subjektiven Einfühlung. Die Objektivität der ästhetischen Ausdrucksform aber, wie sie am Kunstwerk in strengster Zusammengehörigkeit von Ausdruck und Erscheinungsform deutlich wird, läßt diesen Gedankengang gerade dort scheitern, wo er in den Mittelpunkt der ästhetischen Problematik eintritt.¹⁸⁾

Indem wir die positive Seite dieser Auseinandersetzung mit der Einfühlungslehre hervorkehren, dürfen wir sagen: eine Erklärung der Ausdruckhaftigkeit der ästhetischen Form, wie sie diese Theorie zu liefern versucht, ist in ihrem Sinn zu geben weder möglich noch erforderlich. Zwar wird niemandem das Recht verkümmert werden dürfen, von „Einfühlung“ zu reden. Die Handlichkeit der in dieser Redeweise enthaltenen Vorstellung beruht gerade darin, daß sie gemäß der durchschnittlich-praktischen Denkweise von dem Dingbegriff ausgeht, dessen Objektivität gegen die gefühlhafte Innerlichkeit abgeschlossen ist. Für unsere Analyse der ästhetischen Form bleibt ihre Erklärung, wenn sie überhaupt als solche angesehen werden darf, unfruchtbar. Diese Analyse setzt mit der Betrachtung des Sinnenbildes als Ausprägung reiner Erscheinungshaftigkeit ein und stellt weiterhin seine Identität mit der Ausdrucksform fest, d. h. sie erkennt das Sinnenbild in seiner ursprünglichen Innerlichkeit oder Gefühlhaftigkeit. Da sie aber ihren Formbegriff von einem zu engen naturalistischen Gedanken der Objektivität freizuhalten sucht, erscheint ihr dies nicht als eine Art von Wunder, das durch eine verwickelte Konstruktion verständlich gemacht werden müßte, sondern als ein Zug, der sich ihrem Bild der ästhetischen Form wohl einfügt. Umgekehrt wird es nun zum Problem, wie sich aus der sinnenbildlichen gefühlhaften Form die dingliche gefühlsfremde Objektivität „herausholen“ lasse.

Mit der Unterscheidung von „eigentlicher“ und „geminderter“ Erscheinungshaftigkeit (Kap. I, 5), von Ausdrucksform und Ausdruckszeichen (Kap. III, 1b) versuchten wir diese Frage so weit zu klären, als sie noch im Bereiche dieser Untersuchung liegt.

Von hier aus wird erst die Absicht der einleitenden Erklärung über die Methode ganz verständlich, die wir als „transzendental“ bezeichneten. Damit sollte, wie hier noch einmal zu betonen ist, nicht gesagt sein, daß wir nach einer starren Relationsform etwa in Analogie zu einem System logischer Kategorien suchen. Vielmehr sollte der Richtung auf die objektive ästhetische Form die Unentschiedenheit gesichert werden gegenüber irgendwelchen erkenntnistheoretischen, psychologischen, metaphysischen Bestimmungen über das Subjekt einerseits, das Objekt andererseits, welche den Gang der Untersuchung durch Zerreißen und Aufteilung der ursprünglichen ästhetischen Formeinheit zu verwirren drohen. Diese Unentschiedenheit ist es, die uns erlaubt, die Gefühlshaftigkeit des Sinnenbildes anzuerkennen, ohne darin einen Widerspruch zu seiner behaupteten Objektivität zu argwöhnen. Vermöge ihrer können wir an diesem entscheidenden Punkt jener feinsten Form heteronomer Betrachtungsweise widerstehen, wie sie sich von scheinbar selbstverständlichen erkenntnistheoretischen Vorannahmen aus ergibt. Eine derart auf die „innerliche“ Objektivität der ästhetischen Form gerichtete Analyse darf sich weder gegen die morphologischen Einsichten der Kunstwissenschaft noch gegen die psychologischen Einsichten der Wissenschaft vom Künstler und Betrachter verschließen; aber indem sie beides, Morphologie und Psychologie ist, liegt ihr Ziel über beide Untersuchungsweisen hinaus, da sie beide erst verbinden und aus dem Begriff des einheitlichen Gegenstandes rechtfertigen will.

Damit nähern wir uns der Position der idealistischen Ästhetik, die vermöge ihrer „Idee“ die Subjekt-Objekt-Dualität innerhalb der ästhetischen Form aufhebt. Mit dem wesentlichen Unterschied jedoch, daß wir gegenüber der Abgetrenntheit des Dingbegriffes von dem fühlenden Ich die Innerlichkeit der ästhetischen Form einfach charakterisierend feststellen, ohne noch über die metaphysische Bedeutung dieses Sachverhaltes etwas zu behaupten. Indem wir, was für jene frühere Ästhetik das erste war, in der Reihenfolge der Untersuchung zum letzten machen, überlassen wir es der weiteren Analyse, ob sich mit

methodischer Sicherheit hierüber etwas aussagen läßt; ob die Lehre von dem Kunstwerk als Mikrokosmos, als Offenbarung der Idee oder wie immer die metaphysische Auslegung lauten möge, bloße Phantasie ist, oder ob etwa die am Leitfaden des Immanenzbegriffes fortgehende Formcharakteristik auf einen Punkt stößt, wo sich eine entsprechende Verknüpfung mit den höchsten Seins- und Wertbegriffen ergibt — und sei es auch nur als problematisches Erfordernis.

3. Die Gliederung des ästhetischen Ausdrucks.

a) Das Inhaltsproblem.

Doch ehe wir uns diesem höchsten Punkt der Untersuchung nähern, ist eine Lücke in der bisherigen Interpretation der ästhetischen Form auszufüllen. Der erste Abschnitt dieses Kapitels versuchte darzutun, wie in der Ausdrucksform ein Gehalt und seine sinnliche Erscheinung eine unzertrennliche Einheit bilden. Das Wesen des Ausdrucksgehaltes wurde dabei in der ganzen unbestimmten Breite verstanden, die die Bezeichnung als Innerliches, Erlebnishaftes zuläßt, und die von der Dumpfheit eines sprachlich nicht mehr festzulegenden Gefühlstones bis zu den höchst durchgebildeten Bedeutungskomplexen reicht. Es unterblieb jeder Versuch, die für den außerästhetischen Ausdruck (das Ausdruckszeichen) skizzierte Gliederung auf die eigentlich sogenannte, die ästhetische Ausdrucksform zu übertragen. Der zweite Abschnitt zeigte sodann, daß die „Innerlichkeit“ der ästhetischen Form nicht einer Erklärung bedarf, wie sie die Einfühlungstheorie geben will, sondern daß wir mit der ursprünglichen Ausdruckshaftigkeit des Sinnenbildes zu rechnen haben. Dabei verengte sich der Begriff des Ausdrucksgehaltes, so daß bei dieser letzten Auseinandersetzung von ihm nur als einem Gefühl die Rede war. Offenbar ist als Gefühlsausdruck das ästhetische Ausdrucksphänomen am bequemsten in seiner allgemeinen Form zu erfassen. Doch darum darf diese Einengung nicht für endgültig genommen werden. Vielmehr erhebt sich jetzt erst recht das Problem, wie sich die differenzierten bedeutungshaften Gehalte zu dem Gefühlsausdruck und in der ästhetischen Ausdrucksform überhaupt verhalten. Es mag verständlich sein, wenn wir im Hinblick auf das Gefühl von

einer ursprünglichen Ausdruckhaftigkeit der Erscheinungsform sprechen; wenn wir behaupten, daß in der wahrhaft erfaßten ästhetischen Form die Gefühlsgehalte in sinnlicher Objektivität und untrennbar von dieser ihrer Erscheinungsform vor uns treten. Der formale und der gehaltliche Aspekt scheinen sich hier noch leicht als Seiten eines unteilbaren Gegenstandes ineinander zu fügen; und in einem gewissen Bereich ästhetischer Gebilde (etwa vor dem musikalischen Kunstwerk) mag eine bis zu diesem Punkt geführte Formanalyse genügen. Aber wenn wir an der Voraussetzung festhalten wollen, daß das Kunstwerk in der ganzen Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungsweisen die ästhetische Form repräsentiert, wenn wir überhaupt ihren Begriff in dem bisherigen Umfang festhalten wollen, so bleibt anzuerkennen, daß andere sinnhafte Bestandstücke von selbständiger Bedeutung in dem Gehalt auftreten. Diese aber der Charakteristik der ästhetischen Form als eines einheitlich gegliederten Ganzen einzufügen, ist offenbar schwierig; ja hier scheint sich ein Hiatus zu ergeben, den die Strukturanalyse vielleicht verdecken, aber nicht überbrücken kann. Denken wir an die Werke der bildenden Kunst oder der Dichtungen, so sehen wir, wie eine ganze Welt von gegliederten Bedeutungen in die sinnbildliche Form einströmt: Dinge verschiedenster Gattung und ihr kosmischer Zusammenhang als Natur, Menschen in unendlicher Fülle von Abstufungen ihres individuellen und gesellschaftlichen Daseins. Diese Bedeutungsgehalte treten in das Kunstwerk einerseits in der Weise der Darstellung, andererseits, sofern auch das Denken dieser Bedeutungen und ihrer Zusammenhänge dichterisch ausgesprochen werden kann, als Gedankengehalt — ohne daß übrigens zwischen diesen beiden Arten eine scharfe Grenze zu ziehen wäre. Sofern diese Bestandstücke des ästhetischen Gehaltes im Gegensatz zu dem ausgedrückten Gefühlsgehalt auch außerhalb der bildhaften Formung ihre Objektivität bewahren, bezeichnen wir sie als Inhalte oder, mit Hinsicht auf die theoretische und die praktische Sinn-Sphäre, denen sie diese transästhetische Objektivität verdanken, als heterogene Sinnformen.

Das Problem kann demnach folgendermaßen formuliert werden: wie können Inhalte unbeschadet ihrer selbständigen Objektivität einerseits, der ästhetischen Autonomie andererseits innerhalb des Ausdrucks als echte ästhetische Gehalte auftreten?

Oder: wie können heterogene Sinnformen als untergeordnete in die ästhetische Form eingehen? Dabei handelt es sich hier nicht um die allgemeine Möglichkeit des Stattfindens solcher Unterordnung — diese hatte sich schon bei der Charakteristik des Sinnenbildes als Ausprägung reiner Erscheinunghaftigkeit ergeben: als sich zeigte, daß jenes „rein“ nicht abstraktiv als Ausschließung aller gegenständlichen Bedeutungen zu verstehen ist, sondern daß diese in die sinnbildliche Form „hineingenommen“, ihr untergeordnet werden. Jetzt geht es um das quomodo, die konkrete Erfassung des durch Bezeichnungen wie „hineinnehmen“, „unterordnen“ angedeuteten Verhältnisses. Denn einstweilen scheint es zwar begreiflich, wie ein Gefühlsgehalt in sinnlicher Form angeschaut werde. Aber was soll es heißen: zu sagen (wie wir schon gelegentlich taten), daß ein gedanklicher Inhalt „ganz“ sinnhafte Form wird? Wie kann es gerechtfertigt sein, angesichts der heterogenen Sinnform noch von einer Entfaltung des Erscheinungshaften zur ästhetischen Form zu reden? Wenn die am Leitfaden des Immanenzbegriffes vorgehende, bei dem Erscheinungshaften und seiner Struktur ansetzende Analyse bis zu diesem Punkt und zur Anerkennung einer unbestimmten Gehaltlichkeit der Form vordringen kann — so scheint sie den nun hervortretenden, selbständig bedeutungshaften Inhalten ratlos gegenüberzustehen. Deren Sinn und Ordnung scheint unter eigenen Gesetzen zu stehen, die mit der bisher betrachteten Struktur des Sinnenbildes nichts mehr gemein haben; dieses kann ihnen gegenüber nur das Gefäß sein, sie in sich zu bergen. Aber die bildliche Redeweise von Gefäß und Inhalt zeigt, wo immer sie an dieser bedeutsamen Stelle auftritt, den Bankrott der ästhetischen Formanalyse an. Denn für diese handelt es sich darum, gerade nicht mit einer allzu bequemen Teilung Inhalt und Gefäß, Kern und Schale zu trennen, sondern in konkreter Untersuchung den durchgängigen Zusammenhang und einheitlichen Aufbau der ästhetischen Form darzutun. Versagt sie hier, läßt sie den Hiatus zwischen geistigem Inhalt und sinnbildlicher, allenfalls gefühlsausdrückender Form bestehen, so darf man getrost behaupten, daß sie nichts geleistet habe.

Wie nun auch das Problem dieses Zusammenhanges sich lösen möge — hier läßt sich jedenfalls schon sagen, wie es nicht gelöst oder richtiger beseitigt werden darf. Diese Scheinlösung, zu der sich der ästhetische Formalismus durch die Konsequenz

seiner Grundsätze hingedrängt sieht und die die Frage auf allzu einfache Art aus der Welt schaffen möchte, lautet etwa: Allerdings finden wir in den Kunstwerken, besonders der Dichtung und Bildhauerei, gewisse Inhalte, in welchen sich Gesinnung, Glaubensmeinung und Weltverständnis der betreffenden geschichtlichen Epoche niedergeschlagen haben. Aber diese Inhalte bezeichnen gerade das Nicht- oder Noch-nicht-Künstlerische an den Kunstwerken. Der Gläubige, der vor dem Muttergottesbild eines Hans Memling oder Fra Angelico zu Andacht und Verehrung gestimmt wird, sieht diese religiösen Inhalte, nicht das Bild. Hingegen haben wir, die eigentlich ästhetischen Betrachter, von diesen Inhalten ab auf die „rein künstlerischen Qualitäten“ zu sehen. — Unnötig, hiergegen eine regelrechte Widerlegung vorzubringen, so leicht sie sich aus der entwickelten Zusammengehörigkeit der Momente in der ästhetischen Form darbietet. Es genügt festzustellen, daß diese Lehre, statt zu der Wirklichkeit der Kunst hinzuleiten, diese mit der Miene falscher Kenner-schaft in einen Gespensterzug leerer Formen oder einen Wechsel geschmackvoller Arrangements verwandelt. Ihren Impuls empfängt sie aus einer historisch bedingten Lage der Kunst, die zuerst im 19. Jahrhundert sich geltend machte und die Bewegung des *l'art pour l'art* hervorrief. Theoretisch führt sie letztlich auf einen falschen Begriff der ästhetischen Form zurück, der nicht das echte Sinnenbild in seiner ästhetischen Ursprünglichkeit sondern seine Schematisierung zur „Außenseite“ der Dinge, zum Flächen-, Linien-, Farb- oder Tonschema trifft.

Das Inhaltsproblem, das uns in der Frage nach den untergeordneten heterogenen Sinnformen entgegentritt, hat in der Geschichte der ästhetischen Theorie seinen fest bestimmten Platz, der in erster Linie charakterisiert ist durch eine Reihe gleichsinniger, wenn auch verschiedentlich abweichender Distinktionen. Ihren Anfang finden wir bei den schottischen Psychologen. So unterscheidet Home zwischen einer *intrinsic beauty* und einer *relative beauty*. Die erstere wird an dem einzelnen Gegenstand erfahren, wie er sich der Wahrnehmung darbietet. Um die Schönheit einer breitästigen Eiche, eines strömenden Flusses zu erfassen, bedarf es nur des einfachen Sehaktes. Hingegen verlangt die relative Schönheit z. B. eines Pfluges ein Nachdenken, das Nutzen und Bestimmung des Gegenstandes erkennt. Die Vorstellung des Nutzens wird mittels einer Begriffsübertragung

(transition of ideas) von der Wirkung auf den Gegenstand selbst bezogen.¹⁹⁾

Man wird zweifeln müssen, ob die so verstandene Schönheit, von Home auch geradezu Nützlichkeits-schönheit (*beauty of utility*) genannt, überhaupt noch in den Bezirk des ästhetischen Phänomens fällt. Erst die Ästhetik Kants macht eine entsprechende Unterscheidung für die Betrachtung des ästhetischen Gegenstandes selbst bedeutsam. Die prinzipiellen Grundlagen von Kants Schönheitslehre — die Loslösung des Schönheitsbegriffes vom Begriff der Vollkommenheit, seine Rückführung auf ein Wohlgefallen, welchem kein einzelner Begriff sondern eine allgemeine Stimmung der Erkenntniskräfte zugrunde liegt — alle diese Züge, die den Gegensatz des ästhetischen zu dem erkenntnismäßigen Erfassen betonen, rücken zunächst einen formalen Schönheitsbegriff in das Zentrum der Systematik. Diese „freie Schönheit“ wird an Blumen, Ornamenten, Schattieren verdeutlicht, an Dingen, deren Schönheit erfaßt werden kann, ohne daß ihre Bedeutung und Bestimmung gedacht werden müßte.²⁰⁾

Es ist unleugbar ein Widerspruch, wenn sich nach diesem formalistischen Ansatz das Schwergewicht ganz in die Untersuchung der „anhängenden Schönheit“ verschiebt, eines Gegenstandes also, der doch nur akzidentell dem Bereich des Ästhetischen angehört. Das Tiefste in der Kritik der ästhetischen Urteilskraft, die Lehre von den ästhetischen Ideen und dem Genie, ist diesem Widerspruch zu danken.

Während diese Distinktion für die idealistisch-metaphysische Ästhetik naturgemäß belanglos blieb, wird sie von der psychologischen Ästhetik in neuer Form zurückgewonnen. G. Th. Fechner stellt neben die „obersten Formalprinzipien“ der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen, der Widerspruchslösung und der Klarheit, die im ganzen die traditionellen Schönheitsumschreibungen mit psychologischem Vorzeichen wiederholen und unter dem Begriff des „direkten Faktors“ zusammengefaßt werden, den „assoziativen Faktor“. Das Prinzip der ästhetischen Assoziation wird folgendermaßen formuliert: „Nach Maßgabe als uns das gefällt oder mißfällt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Mißfallens zum ästhetischen Ein-

druck der Sache bei, was mit anderen Momenten der Erinnerung und dem direkten Eindruck der Sache in Einstimmung oder Konflikt treten kann.“²¹⁾ Bei dieser Teilung fällt die Musik fast ausschließlich unter den direkten Faktor, während in der bildenden Kunst und Dichtung das Assoziierte den Hauptanteil beansprucht.

Von unserer bisherigen Betrachtung aus läßt sich zur Beurteilung dieser Distinktion nur soviel sagen: Sie ist aufs höchste bedeutungsvoll, sofern sie aus dem Begriff der einheitlichen ästhetischen Form entwickelt wird oder wenigstens überhaupt innerhalb der ästhetischen Form stattfindet und also mit der Unterscheidung nach dem Zusammenhang fragt. Sie ist bedenklich, sofern sie dazu neigt, das ganze Gewicht ästhetischer Gesetzlichkeit auf das erste Glied der Unterscheidung zu legen, mit dem zweiten Glied hingegen entweder heterogene Bestimmungen einzuführen oder der Gesetzlosigkeit Tor und Tür zu öffnen, da unter dem Freibrief der „anhängenden Schönheit“ oder des „assoziativen Faktors“ aller und jeder Inhalt, das zufällig Erinnerung neben dem notwendig Enthaltene, in der ästhetischen Form Platz finden möchte. In der Kritik der Urteilskraft verrät sich diese Gefahr in der oben bemerkten Unstimmigkeit. Für die psychologische Ästhetik Fechners hat sie O. Külpe aufgezeigt und versucht, ihr durch eine engere Bestimmung des assoziativen oder, wie er lieber sagen will, des „reproduktiven Faktors“ zu begegnen.“²²⁾ Hierzu dient ihm die Charakterisierung der ästhetischen Gefühle als „Inhalts- oder Vorstellungsgefühle“. Das Eigentümliche der ästhetischen Lust „besteht in ihrer Beziehung auf einen Vorstellungsinhalt nach seiner bloßen Beschaffenheit“.²³⁾ Ebenso übernimmt Heinrich Maier den Fechnerschen Terminus nur, um zu zeigen, daß das fragliche Verhältnis kein bloß assoziatives ist.²⁴⁾

Am krassesten tritt die Zerreißung der Formeinheit bei Bolzanos Schrift über das Schöne hervor, die Kants Begriff einer freien Schönheit mit den rationalistischen Schönheitsdefinitionen der Leibniz-Baumgarten vereinigen will. Die Betrachtung orientiert sich hier an dem Phantom einer „reinen Schönheit“, der „fast einzig nur Zeichnungen (Raumverhältnisse) und Tonfolgen von verschiedener Dauer (Zeitverhältnisse)“ angehören. Schon der Gefühlsausdruck der Musik fällt der „gemischten Schönheit“ anheim.²⁵⁾

Neben die Forderung, daß die Trennung zugleich eine Verknüpfung innerhalb des Begriffes der ästhetischen Form sei, läßt sich die verwandte These stellen: in welcher Weise man auch die „reine“ ästhetische Form von der mit bedeutungshaften Inhalten ausgestatteten abheben mag, in keinem Fall wird die „Reinheit“ des ersten Gliedes abstraktiv zu verstehen sein als das gänzliche Fehlen des Gehaltmomentes. Dies ergibt sich uns ohne weiteres aus der Identität von Sinnbild und Ausdrucksform. Nur auf dieser Grundlage ist es möglich, den Bruch zu vermeiden, der das Problem des Formalismus unüberwindlich macht, und nach dem Verhältnis der untergeordneten Sinnform in der ästhetischen Formganzheit zu fragen.

b) Die Stimmung als grundlegender Ausdrucksgehalt.²⁶⁾

Die Frage, wie Inhalte oder untergeordnete Sinnformen in die ästhetische Form eintreten können, läßt sich in zwei problematische Forderungen zerlegen.

1. Es ist die Kontinuität aufzuzeigen, die die inhaltfreie, „reine“ ästhetische Form mit der inhaltlich bedeutsamen verbindet.

Zuerst muß es so scheinen, als bräche mit den Inhalten von heterogener Sinnbestimmtheit ein gänzlich fremdes Element in die ästhetische Form ein, welches alle für diese Form charakteristischen Bestimmungen aufhebt und an Stelle des Angeschauten etwa ein Gedachtes setzt oder Etwas, wozu praktisch Stellung genommen wird. Und doch sollen diese denkmäßigen und praktischen Inhalte als wesentliche Bestandteile in die ästhetische Form einbezogen werden. Dies verlangt von uns das Phänomen künstlerischer Gestaltung, als Repräsentation ästhetischer Form verstanden. — Der Schein, als liege hier ein Widerspruch vor, soll zuerst durch den Nachweis aufgehoben werden: daß diese Inhalte in eine Reihe sich steigernder sinnhafter Differenzierung einzustellen sind, deren sämtliche Glieder bis zu den äußersten in einem durchgehenden Grundcharakter verbunden sind, der sie als „ausdrucksgebunden“ kennzeichnet und sie in die ästhetische Funktion der „Ausdrucksform“ eingliedert.

2. Die ästhetischen Inhalte von heterogener Sinnbestimmtheit sind für sich betrachtet nach ihrer ästhetischen „Eignung“ zu be-

fragen. Und weiter ist das Verhältnis der Bestimmungen, die über diese Eignung entscheiden, zu den bisher festgestellten Zügen der ästhetischen Form zu untersuchen.

Während es sich bei der ersten Forderung um die Art und Weise handelt, unter der die verschiedensten Sinnformen Ausdrucksgehalte werden können, wird hier nach der Bedeutung dieser Inhalte als solcher gefragt. Hierunter fiel also z. B. die Frage nach der zu fordernden ethischen Werthhaftigkeit der menschlichen Inhalte wie überhaupt das Problem des Verhältnisses zu den außerästhetischen Werten.

Die Ausarbeitung dieser zweiten Forderung bleibt dem folgenden (IV.) Kapitel. Hier versuchen wir der ersten zu genügen und schlagen zu diesem Zwecke den folgenden Weg ein. Unter Anknüpfung an die Distinktion von „freier“ und „anhängender“ Schönheit, von „direktem“ und „reproduktivem“ Faktor, wie sie uns die Ästhetik an die Hand gibt, grenzen wir einen Bereich von ästhetischen Formen ab, die frei sind von Inhalten, d. i. von solchen heterogenen Sinnformen, welche auch außerhalb der ästhetischen Formung ihre Objektivität bewahren. Diese inhaltsfreie ästhetische Form ist darum aber noch nicht frei von Ausdruck oder Gehalt. Es ist nun nach dem Verhältnis dieses inhaltlich-bedeutungshaft nicht differenzierten Ausdrucks zu den Inhalten der differenzierten Formen zu fragen.

Der Satz, daß auch die inhaltsleere Form als ästhetische Form gehaltvoll sei, ergibt sich aus der Identität von Sinnbild und Ausdrucksform (Kap. III, 1). Berufungen hiergegen auf primitive ausdrucksleere Formen wie mathematische Figuren, Proportionen und dgl. können immer nur das schematisierte, nicht das echte Sinnbild in seiner ästhetischen Gegebenheit treffen. Es fragt sich aber, wie der Gehalt jener inhaltleeren Formen, die vor allem durch das musikalische Gebilde vertreten sind, zu denken sei?

Wir bezeichnen den inhaltlich nicht differenzierten, mit der ästhetischen Form notwendig verbundenen Ausdrucksgehalt als Stimmung. Da es sich hierbei um einen Gehalt handelt, der nur in der ästhetischen Form objektiv wird, außer ihr aber nichts oder wenigstens nicht er selbst ist, so ist es leichter zu sagen, was Stimmung in diesem Sinne nicht, als was sie tatsächlich sei. Der positive Aufweis muß sich, so sehr er auch ein deutlich Bestimmtes meint, mit dürftigen Umschreibungen begnügen.

Stimmung als primitive Stufe des Ausdrucksgehaltes soll nicht bedeuten, was man zuerst bei diesem Wort denken mag, wenn man etwa eine „stimmungsvolle“ Landschaft im Sinne hat oder einen Vers, der einer gegenwärtigen Stimmung des Gemüts, in welcher wir uns mit dem Dichter treffen, rührenden Ausdruck gibt. D. h. unter Stimmung verstehen wir nicht die augenblickliche, situationsbedingte Gestimmtheit, die sich als Erlebnis, als Impression in künstlerischen Gestaltungen niederschlägt, sondern eine Grundstimmung, einen zarten und doch in der Durchherrsung des Ganzen mächtigen Stimmungston (alle Macht der Kunst stammt letztlich aus ihm), der über den ornamentalen Gebilden, wie sie die Kapitelle frühchristlicher Basiliken umspinnen, nur als ein geistiger Hauch liegt, der aber auch in dem vielleicht eindrucksstärkeren musikalischen Gebilde etwas aussagt, das zwar den Stimmungsgrund abgeben kann für Trauer, Freude und andere momentane Regungen, aber niemals selbst bloße, durch eine Situation hervorgerufene und aus ihr zu charakterisierende Regung ist.

In dem Sinnbild, so sahen wir, wird jeweils ein Inneres miterfaßt. Diesen innerlichen Gehalt nennen wir, solange er sich nicht durch sinnhafte Differenzierung zu Inhalten ausgeformt hat, Stimmung. Stimmung ist als solche nicht das „Bedeutungsgefühl“ wie Trauer, Freude, Sehnsucht (wenn sie auch diesen zugrunde liegen kann) sondern nur gleichsam der allgemeine Seelenton, der unendlich Vieles und doch wiederum, sobald wir die Bestimmtheit außerhalb der ästhetischen Form im Bereich des Theoretischen suchen, nichts Bestimmtes aussagt. Wenn wir die vorläufige Ungewißheit dieser Ausdrucksweise in Kauf nehmen wollen, dürfen wir sagen: er stammt aus der Tiefe des Gemüts oder ist diese Tiefe selbst, sofern sie sinnbildlich objektiv werden kann. Diese reine inhaltlose stimmungshafte Faßlichkeit erreicht das musikalische Gebilde in unvergleichlich höherem Maße als das optische Bild, das fast nur als Schmuck und Folie diese inhaltliche Unbestimmtheit bewahren kann und auch dann noch an die Formen der Dingwirklichkeit wenigstens zu erinnern liebt. Es ist also kein Zufall, wenn das Wort zur Bezeichnung des primitiven Gehalts dem Gebiete der Musik entnommen ist. Mit tiefsinniger Bildlichkeit bezeichnet es die Klangwerdung eines sonst in uns verborgenen Wesensgrundes.

Unnötig wäre es, hier fragen zu wollen, ob der Beschauer

oder Hörer die Stimmung in sich verwirklicht, selbst nach ihr gestimmt wird oder ob er sie „nur“ vorstellt, m. a. W. ob wir uns für die „Aktualitätsansicht“ oder die „Vorstellungsansicht“ entscheiden.²⁷⁾ Einerseits ist die eigentümliche „innerliche“ Objektivität der ästhetischen Form mit dem Begriffe der Vorstellung, der den Gedanken der theoretischen Objektivität nahelegt, zweideutig bezeichnet; andererseits darf die psychologische Auswertung der ästhetischen Formanalyse ihre Ergebnisse nicht dadurch zerstören, daß sie den ästhetischen Stimmungsgehalt mit anderen Phänomenen der Innerlichkeit auf eine Ebene des Fühlens projiziert. Die Alternative ist unentscheidbar, weil sie von der in der theoretischen Erfassung vollzogenen endgültigen Scheidung von Subjekt und Objekt, Erlebendem und gegenständlichem Erlebnissubstrat ausgeht und sich also gegen den echten Begriff ästhetischer Objektivität verschließt. Von jenem Standpunkt der vollzogenen Scheidung her läßt sich der Sachverhalt nur paradox bezeichnen. Der ästhetische Gehalt als Stimmung ist so objektiv, daß er sich entdecken und in künstlerischer Gestaltung mitteilen läßt. Aber diese Entdeckung findet nur in uns selbst statt, und jene Mitteilung muß das, was der andere erfahren soll, erst in ihm hervorbringen. Wir erfassen den Gehalt der stimmungshaften ästhetischen Form durch eine Hingabe an das objektive Gebilde, die an Strenge der Selbstentäußerung um nichts hinter der Selbstausschaltung des Erkennenden zurücksteht — aber gerade in diesem Aufgeben der Subjektivität eröffnet sich eine Welt der Innerlichkeit, deren Gefühlsgewalt wir sonst nur aus kindlichen Erfahrungen kennen.

Weiter: in dem inhaltlich nicht differenzierten Gehalt des Kunstwerks, in der Stimmung als seinem „Seelenton“ wird je ein Eigentümliches, Unverwechselbares und auf mechanische Weise nicht Wiederholbares erfaßt. Die Stimmung eröffnet gleichsam eine Region des Seelischen, deren Lage uns als ein Bestimmtes im Bewußtsein feststeht, deren Bestimmtheit wir aber nicht anders als umschreibend angeben können — es sei denn durch reproduktive Mitteilung der stimmungshaften Form selbst. Man spricht hier wohl von einer seelischen Atmosphäre, in welcher die künstlerischen Gestaltungen stehen, dem „Geisterhauch, der ihren Zug umwittert“. Im einzelnen Falle, namentlich wo es sich um Werke früherer Zeiten handelt, versuchen wir, dieses unwägbare und doch so bestimmte und mächtig wirksame

Etwas durch andere Erzeugnisse der gleichen Epoche und von verwandter Geistesart uns bewußt zu machen. Die gotische Bauweise mit ihrem Willen zu vertikaler Gliederung, der nach und nach alle Bauglieder ergreift, die Pfeiler, die Innen- und Außenwand, sie in ein kunstvolles System aufsteigender Glieder zerteilt und selbst das vorher breit gelagerte Gewölbe im Sichzueinanderneigen der Dienste in der dämmrigen Höhe des Schiffes verschwinden läßt, verkörpert einen Gehalt, der in der Theologie und Scholastik, in der spiritualistischen Denkart jener Zeit überhaupt einen verwandten Ausdruck gefunden hat. Indem nun die Bekanntschaft mit diesen parallelen Produkten dazu dient, jenen Stimmungsgehalt in uns zu verdeutlichen, zu befestigen, Fremdartiges allmählich vertraut werden zu lassen, darf doch ihre erklärende Bedeutung nicht überschätzt werden. Dem ursprünglich als Stimmung erfaßten Gehalt gegenüber ist die Feststellung derartiger Verwandtschaftsbeziehungen nur hinführende Umschreibung. Seine gänzlich irrationale Bestimmtheit läßt sich in keiner Formel aussprechen; und umgekehrt kann die Unmittelbarkeit des Daseins, die aus ihm zu uns spricht, bewirken, daß uns die gleichzeitigen Systeme des Denkens und der Lebenseinrichtung minder unzugänglich erscheinen.

An sich ist das ästhetische Erfassen der Eigentümlichkeit eines Stimmungsgehaltes noch kein Erkennen einer entsprechend eigentümlichen sie hervorbringenden Geistesart, wohl aber ein „Berührt-sein“ von ihr. Und wohl kann auf Grund dieser Berührung von dem ästhetischen Gehalt unter Voraussetzung der „Echtheit“ des Ausdrucks unmittelbar, d. h. ohne weitere logische Zwischenglieder auf die seelische Beschaffenheit des Hervorbringenden geschlossen werden; wobei es sich, solange der Gehalt in der Undifferenziertheit der Stimmung verharret, um ein bloßes Erahnen handeln wird. Die objektiv im Kunstwerk gewahrte Stimmung wird der zuständlichen Stimmung des Schöpfers gleichgesetzt. Den Bedingungen der ästhetischen Form ist genügt, wenn der Gehalt nur überhaupt in seiner Anonymität als Innerliches erfaßt wird; doch liegt es in ihrem Wesen, die Deutung von dem Eigentümlichen des Gehaltes auf das Eigentümliche einer inneren Zuständlichkeit zuzulassen und gleichsam historisch transparent zu werden. Das feinste Gefühl für die Tiefen und Abschattungen fremdartiger Existenz ist durch die Kunstbetrachtung erzogen worden.

Als ein weiteres Merkmal der Stimmung in dem bezeichneten Sinn gilt uns ihre Untrennbarkeit von der Erscheinungsform bis in deren kleinste Züge hinein. Dies hat sie zwar mit dem Gehalt überhaupt, also auch mit allen künstlerischen Inhalten gemeinsam. Aber da diese auch für sich genommen außerhalb der ästhetischen Form eine sinnhafte Bestimmtheit bewahren, tritt die strengste Zusammengehörigkeit von Sinnenbild und Ausdruck nirgends deutlicher als dort hervor, wo sich der Gehalt erst vermöge seiner sinnlichen Formung zur Objektivität verdichtet. Hier liegt das Unterscheidungsmerkmal zwischen Kunst und Nicht-Kunst, welches vor aller weiteren Überlegung ins Bewußtsein tritt: daß jeder Zug der musikalischen Tonfolge, jeder Strich der Zeichnung von innerem Leben vibriert, von einem Ausdruck, der immer reicher und tiefer ist als alles, was auslegend über seine Bedeutung gesagt werden könnte. Diese echte stimmungshafte Beseeltheit, die nur dem Gebildeten, nie dem Gemachten eignet, liegt in der Mitte zwischen Dilettantismus, einer künstlerischen Bemühung, deren Ausdrucksstreben der angemessenen Form ermangelt, und dem Virtuositentum, das über eine glänzend beherrschte, aber ungefühlte, seelenlose und also letztlich sinnlos gewordene Formsprache verfügt.

Es liegt nahe zu fragen, ob sich nicht der allgemein ausgesprochene Satz von der Zusammengehörigkeit von Stimmungsgehalt und Erscheinungsform in bestimmten Regeln spezifizieren läßt; ob es möglich ist, gewisse Stimmungsschattierungen mit gewissen Formwerten gesetzlich zusammenzuordnen, um so die Grundzüge einer natürlichen ästhetischen Stimmungssymbolik zu gewinnen. Wenn aber trotzdem die Versuche, Regeln dieser Art zu einer wirklichen Bestimmtheit und Anwendbarkeit zu bringen (man denke z. B. an die Rutz-Sieverssche Theorie der Klangtypen),²⁸⁾ gescheitert sind und höchstens interessante Einzelbeobachtungen zu Tage gefördert haben, so liegt der Grund hierfür nicht in mangelnder Feinheit der Beobachtung, sondern in der Sache selbst. Denn einmal läßt sich die Stimmung als solche nicht nach Arten einteilen und bestimmen, sondern nur ihre Abwandlung zu „bedeutungshaften“ Gefühlen oder Gestimmtheiten — und auch diese nur in engen Grenzen. Den gleichen Widerstand setzen die formalen Elemente der Klassifizierung entgegen. Denn schon der Versuch der Absonderung muß sie ihrem ästhetischen Charakter entfremden. Man wird nicht be-

streiten können, daß die vertikale Aufteilung der gotischen Bauwerke dazu beiträgt, eine Stimmung erdflüchtiger Jenseitigkeit und Vergeistigung zu übermitteln. Aber es wäre falsch, daraus den Satz ableiten zu wollen, daß vertikale Gliederung und Stimmung der Transzendenz durch eine allgemeine Regel ästhetischer Korrespondenz miteinander verbunden wären. Zahlreiche moderne Verwendungen des gleichen Gliederungsprinzips könnten die vermeintliche Regel widerlegen. Nicht an der Abstraktion „vertikale Gliederung“ haftet eine gewisse Stimmung, sondern an dieser bestimmten Gliederung in Dienste, Bündelpfeiler und Spitzbogen, an dieser bestimmten sakralen Bauart; und ebenso ist die Stimmung mit dem Wort „Transzendenz“ nur blaß und in verallgemeinernder Umschreibung bezeichnet. Eine ähnliche Funktion wie die Vertikallinie in der Gotik hat die Kurve der Barockkunst. Und wiederum läßt sich auch diese nicht abstraktiv aus dem geistigen Organismus lösen, in dem sie allein ihre Funktion erfüllen kann. Entsprechend verhält es sich mit dem Malerischen (als Gegensatz zum Zeichnerischen), dem Flächenfüllenden (als Gegensatz zum Plastischen) und anderen formalen „Kategorien“ der Kunstwissenschaft. Das sind Abstraktionen, meist von einem beschränkten Kreis künstlerischer Phänomene abgezogen, die den Blick für diese zu schärfen wohl geeignet sind, die aber nirgends bis zu dem Punkte vordringen, an welchem die Erscheinungsform als Ausdruck einer Innerlichkeit ihre ästhetische Notwendigkeit gewinnt. Verständlich genug. Denn wäre nur irgendeine Regel derartiger Korrespondenz zwischen einem formalen und einem stimmungshaften Moment zu einiger Bestimmtheit gebracht, dann müßte sich an Hand dieser Regel eine gewünschte Stimmung planmäßig hervorbringen lassen. Aber nichts läßt sich weniger nach Belieben erzeugen, als die Stimmung im Sinn der undifferenzierten Innerlichkeit der ästhetischen Form. Wohl gibt es eine Technik des Stimmung-machens, die nach einem Plan die Sinne anstachelt, das Gefühlsleben in Bewegung setzt, die Aufmerksamkeit spannt, verwirrt und zugleich durch Überraschung imponiert, also den Aufnehmenden stimmt, indem sie ihn von dem Sinnenbildlichen der Erscheinung ablenkt. Doch die echte stimmungshafte Lebendigkeit der ästhetischen Form läßt sich willentlich sowenig herstellen wie Leben in einem Mechanismus.

c) Die Inhalte und ihr Verhältnis zum
Stimmungsgrund.

Die ästhetische Form ist an sich Ausdrucksform. Innerhalb ihrer haben wir einen Bereich von ästhetischen Phänomenen unterschieden, deren Ausdrucksgehalt sich der inhaltlich bestimmten Bezeichnung entzieht und den wir nur im allgemeinen als „Stimmung“ umschreiben können.

Von dieser stimmungshaften, inhaltsfreien ästhetischen Form heben wir die Fülle derjenigen ästhetischen Phänomene ab, die über objektive, sinnhaft bestimmte Inhalte verfügen. Wir betrachten diese Inhalte zuerst nach der Weise ihres Auftretens innerhalb der ästhetischen Form, sodann nach ihrem Sein an sich, d. i. nach den konstitutiven Prinzipien ihrer Sinnhaftigkeit. Dabei kann es sich nur um eine in ganz allgemeinen Linien gehaltene Übersicht handeln. Mit Hinblick auf die Weise des Auftretens der Inhalte unterscheiden wir 1. wirkliche, 2. dargestellte, 3. bedeutete Inhalte. D. h.: der Inhalt seinem An-sich-sein nach, das hier nicht in Frage steht, sei ein Baum, so kann er danach 1. als wahrzunehmende Wirklichkeit, 2. als Objekt einer Darstellung, 3. als durch Rede Bedeutetes zum ästhetischen Inhalt werden. Der Sinn dieses Schemas sei in Kürze erläutert.

1. Wirkliche (wahrgenommene) Inhalte. Da in der ästhetischen Erscheinungswirklichkeit die Unterschiede der Wirklichkeitsstufen bedeutungslos sind (Kap. I, 2a), kann das Kriterium dieser Stufe der Inhaltlichkeit nur in einem negativen Zug liegen: dem Fehlen des Hinweises auf ein urbildliches Sein. Wenn irgendeine Landschaft dem Anschauenden zum schönen Bild werden kann, dann ist es dieser Fluß, dieser Wald selbst, der in seiner sinnlichen Erscheinung zum ästhetischen Inhalt wird. (Das Fehlen des aktuellen Hinweises auf ein Urbild trifft im ganzen auch auf die Phantasiebilder aller Arten zu, die wir wegen ihrer Ungreifbarkeit und relativen ästhetischen Unwichtigkeit hier nicht besonders berücksichtigen.) Außer der sogenannten Naturschönheit gehören in diese Gruppe auch diejenigen künstlerischen Gestaltungen, denen die hinweisende Beziehung auf ein Urbild fehlt, deren Gehalt aber auch nicht innerhalb der undifferenzierten Stimmung bleibt. In diesem Sinne dürfen wir also, ohne über unsere Definition von „Inhalt“ hinauszugehen, die Funktion eines Bauwerkes, sein Tempel-

sein, oder Wohnhaus-sein als Inhalt bezeichnen. Dies hat natürlich nur Sinn, wenn das Bauwerk eine eigentlich ästhetische Betrachtung zuläßt oder fordert.

2. Dargestellte Inhalte. Charakteristisch für die Darstellungsbeziehung ist die Ähnlichkeit, vermöge deren in dem Abbild das Urbild vorgestellt wird. Ästhetisch ist eine Darstellung nur, wenn die Ähnlichkeitsbeziehung mit ihrem Hinweis auf das Urbild sekundär ist und hinter der abgelösten Erscheinungswirklichkeit zurücktritt (Kap. I, 2b). Das deutlichste Beispiel von dargestellten Inhalten bietet die bildende Kunst in allen ihren Formen.

3. Bedeutete Inhalte. Der Hinweis der bedeutenden Form auf ein Anderes beruht nicht mehr auf Ähnlichkeit, sondern ist der Darstellung gegenüber vergeistigt. Das Nachgeahmte oder Dargestellte verallgemeinert sich zum Gemeinten. Damit mindert sich einerseits die charakterisierende oder schildernde Kraft, andererseits vergrößert sich der Kreis möglicher Inhalte weit hinaus über das sinnlich Wahrnehmbare, an dem die Darstellung haftet. Hierher gehört vor allem das sprachliche Kunstwerk.

Es muß hinzugefügt werden, daß dargestellte und bedeutete Inhalte nicht etwa, wie es hier scheinen möchte, scharf getrennt sind, sondern daß sie vielfach ineinander übergreifen. In doppelter Weise: Das bedeutende Wort des sprachlichen Kunstwerks kann zugleich darstellend sein; einmal direkt, onomatopoeisch oder durch Wiedergabe einer Rede, die als Rede eines Dargestellten gedacht ist; sodann indirekt, indem durch Bedeutungen eine Vorstellung erweckt wird, die als Darstellung zu gelten hat. Andererseits kann die Darstellung der bildenden Kunst über die bloße Wiedergabe sinnlich erscheinenden Daseins hinaus die reichsten Bedeutungsrelationen in sich aufnehmen; etwa dadurch, daß sie eine hervorragende Person in einer bekannten Szene darstellt. Überhaupt kommt es bei unserem Schema weniger auf die Grenzlinien an — über diese wird sich immer streiten lassen — als darauf, den Begriff des ästhetischen Inhalts, hier zuerst auf den Modus seines Auftretens hin angesehen, nach seinem ganzen Umfang ins Bewußtsein zu bringen.

Es bleibt noch übrig, die Inhalte nach ihrer Sinnhaftigkeit an sich einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Beginnen wir dort, wo sich in der stimmungshaltigen Form noch kaum be-

stimmte Inhalte ablösen. Bei ornamentalen Gebilden oder Erzeugnissen des Kunsthandwerks kann es oft zweifelhaft sein, ob wir zu ihrer ästhetischen Erfassung überhaupt des Verstehens ihrer darstellerischen oder zweckhaften Inhalte bedürfen. Und offenbar ist dies der Maßstab, um zwischen echten Inhalten und außerästhetischen Sinnbeziehungen zu unterscheiden, wie sie sich durch zufällig Assoziiertes, willkürlich Hineingerästeltes usw. ergeben. Das Verständnis der Inhalte muß Bedingung der ästhetischen Bilderfassung sein.

Derartige echte Inhalte begegnen uns nun in unendlicher Fülle, sobald wir über jene Grenzfälle hinaus zu der darstellenden bildenden Kunst fortgehen. Um diese Fülle nach ihrem allgemeinen Umfang zu benennen, können wir sagen: es ist die durch Kenntnis vertraute Welt, die uns nun als Inhalt der künstlerischen Form entgegentritt. Erst die Dinge und Phänomene der Umwelt vom Haus- und Ackergerät bis zur Landschaft und den Naturerscheinungen der Witterung und Jahreszeit; das Tier und die Pflanze. Dann der Mensch, einzeln oder in Gruppen, in bestimmter Funktion, als König und Priester, bei Verrichtungen wie Häuserbau und Fischfang, endlich die einzelne bekannte Persönlichkeit, das Portrait. Aber die Darstellung des Menschen schließt das ganze Gebiet menschlicher Beziehungen ein. Hier eröffnet sich vor allem für die Dichtung, die mit ihrem bedeutungshaltigen Wort über die Darstellung des Sichtbaren hinausgeht, ein unerschöpflicher Inhalt, der von der Aufdeckung innerster, leisester Gedanken- und Gefühlsregungen bis zur Darlegung verwickelter Verhältnisse in den gesellschaftlichen Institutionen reicht. Diese Darstellung der Umwelt ist immer schon ihre gedankliche Deutung. Die Deutung kann latent bleiben — die Phänomene zeigen sich, ohne daß das Prinzip der Ordnung heraustritt —, sie kann aber auch ausdrücklich werden und versuchen, den Zusammenhang ihrer Welt und das Verhältnis der menschlichen Existenz in ihr, den Sinn des zwischen Geburt und Tod eingespannten Lebens, und die Gewißheit oder Hoffnung eines Seins nach dem Tod im dichterischen Wort auszusprechen. Hier nähert sich die Kunst als Dichtung der Philosophie.

Die „Welt“ als Inhalt der ästhetischen Form reicht noch weiter als das, was dem aufgeklärten Verstand als Wirklichkeit gilt. Durch Kenntnis vertraut kann in gewissem Sinn auch das

„Übernatürliche“ sein, Gott und Götter, Gespenster und Kobolde, Wundertaten unter und über der Erde. Denn das sogenannte Wunder, das die Aufklärungs-Ästhetik des 18. Jahrhunderts mit vielen Zweifeln als „heterokosmisch“²⁹⁾ passieren ließ, fiel ja ursprünglich gerade nicht aus der Welt heraus, sondern bezeichnete eine besondere Sphäre in ihr. Die überall helfend und lenkend eingreifenden Götter Homers sind ein sehr vertrauter Bestandteil der homerischen Welt. Und selbst das Mirakelhafte, Unglaubliche wirkt nicht als Zeugnis einer „ganz anderen“ Welt, sondern als die Grenze und teilweise Verkehrung der bekannten.

So wird hier die ästhetische Form, deren Struktur wir bisher von der Erscheinungshaftigkeit aus entwickeln konnten und der sich die Stimmung ohne erkennbares eigenständiges Sinngefüge gleichsam anschmiegt, von einem höchst verzweigten begrifflichen Gerüst getragen. Und diese Begriffe müssen gedacht, d. i. in ihrer Eigenbestimmtheit erkannt werden, damit es überhaupt zur anschauenden Erfassung kommen könne.

Aber weiter: die Welt in dem angegebenen Sinn ist nicht bloß Gegenstand theoretischer Kenntnisnahme wie etwa ein mathematischer Satz — für sie ist nach Umgrenzung und Durchbildung eine praktische Relation konstitutiv. D. h. die Welt als Umwelt ist zugleich Gegenstand und Schauplatz unserer willensmäßigen Aktivität. Dies zeigt sich schon bei der Erfassung des Außermenschlichen: das Tier ist zuerst Jagdtier, das Holz Bauholz usf. Der Zugang endlich zu der Welt des menschlichen Lebens und der menschlichen Beziehungen eröffnet sich nur für den in irgendeinem Sinne aktiv und damit verantwortlich Teilnehmenden. Die Betrachtung selbst schließt hier Stellungnahme ein: sie zeigt menschliche Schwachheit und Hoheit, Schurken und Helden, Sünder und Heilige. Da dann also die Darstellung und Sinndeutung selbst schon ein Willensmoment in sich trägt, ist der Weg zur unmittelbaren Einwirkung — Mahnung, Weisung, Führung, Anfeuerung — nicht so weit, wie es scheinen könnte. Oft ist beides engstens vereint. — So geht in die Umwelt neben dem theoretischen ein praktisches Moment als konstitutiv ein. Der ästhetisch Anschauende muß nicht nur Denkender sondern „Handelnder“ sein im Sinn willensmäßiger Teilnahme.

Damit ist der Kreis der ästhetischen Inhalte in großen Zügen umrissen: er ist zu bezeichnen als die durch Kenntnis und Tätigkeit vertraute Welt, in die ästhetische Form eintretend unter den

Modi der Wahrnehmungswirklichkeit, der Darstellung und der Bedeutung.

Das Problem, wie sich die diesen Inhalten eigentümlichen Forderungen (die theoretische Wahrheitsforderung, die praktische Wertforderung) zu der ästhetischen Gesetzlichkeit verhalten und wie demnach ihre ästhetische Eignung zu beurteilen ist, stellen wir zurück und fragen zuerst nach ihrem Verhältnis zu dem primitiven ästhetischen Gehalt, der Stimmung. Denn dies ist es, woran hier alles liegt: zu zeigen, daß es sich nicht um einen „Einbruch“ beliebiger heteronomer Inhalte in die ihnen ursprünglich fremde ästhetische Form handelt, daß diese nicht als ein „Gefäß“ anzusehen ist, in welches bald dieser, bald jener Inhalt gefüllt werden darf und das allenfalls auch ohne ihn — oder vielleicht dann erst recht — gewürdigt werden kann. Vielmehr ist zu zeigen, daß der Übergang von der Stimmung zu den selbständigen Inhalten sich als kontinuierliche Entfaltung darstellt, in der kein Glied von dem folgenden zu trennen, jedes auf das andere angewiesen ist, so daß auch auf dieses Verhältnis, wie auf das zwischen Sinnenbild und ästhetischem Wert, der Begriff der Immanenz anzuwenden ist.

Die Kontinuität, die die Stimmung mit den differenzierten ästhetischen Inhalten verbindet, wird vor allem in zwei Tatsachen erkennbar. 1. Die Stimmung bildet als Stimmungsgrund die unerläßliche und unabtrennbare Grundlage aller ästhetischen Inhalte. 2. Die Stimmung hat auch in der ganz oder relativ inhaltleeren Form eine nachweisbare Tendenz auf eine bestimmte sinnhafte Inhaltlichkeit. Diese Sachverhalte sind im einzelnen zu untersuchen.

1. Stimmung als notwendiger Stimmungsgrund aller ästhetischen Inhalte. — Es gibt überhaupt keine echten ästhetischen Inhalte, die in ihrer Sinnbestimmtheit unvermittelt daständen. Vielmehr ruhen sie in einer sie durch und durch färbenden Stimmungsschicht, nicht einer beliebigen, sondern einer charakteristischen, zugehörigen Stimmung, die sie gleichsam als die ihnen eigentümliche Lebensluft umgibt.

Dies mag zuerst an der Dichtung verdeutlicht werden. Das dichterische Wort vollendet sich nicht dadurch, daß etwas noch so Erhabenes oder Anmutiges und wohl Erdachtes in einer noch so edlen und abgemessenen Sprache vorgetragen wird. Sondern

das Gemeinte und Dargestellte muß sich aus einem Stimmungston entwickeln, in welchem das bewegte Gebilde wie in einem festen Punkt ruht.

Dabei verhalten sich Stimmung und bedeutungsbestimmte Inhalte so zueinander, daß diese von jener irgendwie vorweggenommen, geahnt scheinen, ohne sich je aus dem durch die Grundstimmung fühlbar angegebenen Kreis zu verlieren. Durch dieses Verhältnis ist zugleich das Unterscheidungsmerkmal gegen den falschen „Stimmungseffekt“ gegeben, der ganz an dem durch die Form nur wirksam in Szene gesetzten Inhaltlichen hängt (vielfach die neuromantische Balladendichtung); und gegen die „gemachte Stimmung“, die durch eine emotional aufgelöste Sprachform die Stimmung selbst zum Darstellungsinhalt machen möchte und um diesen Preis die Form zersprengt (dichterischer Expressionismus).

Das Wort „Stimmungston“ deutet an, daß das musikalische Element ein wesentlicher Träger der Stimmung ist; aber nicht der ausschließliche. Denn während sich durch vorläufige Abstraktion innerhalb des formalen wie des gehaltlichen Momentes alle Bestandstücke der ästhetischen Form absondern und für sich betrachten lassen (die Metrik z. B. betrachtet den formal rhythmischen Bau, die Motivforschung die überlieferten Inhalte eines Gedichtes) — so wäre für die Stimmung ein solcher Absonderungsversuch sinnlos. Sie ist in jedem Teil und nirgends für sich zu finden, wenn sie auch als solche dort am fühlbarsten wird, wo die inhaltliche Bestimmtheit am geringsten ist, also im Malerischen stärker als im Zeichnerischen, im Musikalischen stärker als im Darstellerischen. Bekannt ist die Bedeutung der Vokale als Stimmungsträger im Gedicht. Aber wie arm und grob ist diese Wirkung für sich genommen. Ästhetisch bedeutend wird sie nur im Zusammenhang mit dem stimmungstragenden Rhythmus, dem Zug der Gedanken usw. Man möchte sich hier vielleicht des je ne sais quoi erinnern, das in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts auftaucht, als Vernunft und Natur, in denen die klassische Kunst ihre Richtmaße fand, ungenügend erschienen.³⁰⁾ Wenn damit nur nicht der Gedanke an eine pikante Würze nahegelegt wäre, die den Wohlgeschmack erhöht und doch nicht herausgespürt wird. Ganz anders ist „Stimmung“ für das Gefühl von höchster Bestimmtheit, sie läßt sich in ihrer Entfaltung an der formalen und inhaltlichen Struktur bis ins

einzelne verfolgen und aufweisen, aber freilich niemals als solche benennen.

Deutlicher als durch alle umschreibende und andeutende Erklärung mag, was unter der „notwendigen Stimmungsgrundlage“ zu verstehen ist, an einem Beispiel werden: dem Vergleich eines Gedichtes der vor-goethischen Epoche mit der dichterischen Sprache Goethes. Ein ernsthafter, vielleicht bedeutender Mann wie Haller besingt die Schönheiten seiner geliebten Bergheimat. J. H. Brockes breitet „mit betrachtendem Gemüte“ die Welt vor uns aus, wie sie dem Menschen zu Nutz und Frommen von Gott selbst hergerichtet ist. Doch wie leblos stehen alle die sorgfältig gemalten Dinge vor uns da. Man kann einzelne Schwächen vermerken: der Gedanke streift das Platte, die Schilderung wird zur pedantischen Aufzählung, die Sprache ist durch ein ungefüges Versmaß eingezwängt. Doch in all dem und darüber hinaus bleibt ein anderer Mangel, dem auch ein „munterer Geist“ — wie man damals ingenium verdeutschte — nicht abzuhelpen vermochte und der selbst die Sprache eines Lessing spröde macht: es fehlt die Stimmung, die, was das Wort sagen soll, als Klang hörbar macht. Sie regt sich in Klopstocks Hymnen und erwacht durch Goethe. In „Willkommen und Abschied“ — um nur ein Beispiel herauszugreifen — fühlen wir in dem raschen und weichen Gang der Rhythmen und Gedanken die Ungeduld des Liebenden, die leichten Schauer der Nacht, und in oder unter dieser durch die Situation bedingten Gestimmtheit ist ein gleichbleibender tragender Stimmungston hörbar, der das Gebilde zu einer lebenden, gefühlten Einheit zusammenschließt. Den gleichen Unterschied können wir finden, wenn wir neben Wilhelm Meister den Anton Reiser von K. Ph. Moritz stellen. Beide Werke weisen als Bildungsromane aus demselben Zeitraum eine gewisse äußerliche Vergleichbarkeit auf. Aber bei Moritz steht die Realität mit einer harten Deutlichkeit vor uns, quälend durch die Enge und Unvollständigkeit des dargestellten Lebens. Die Welt des Wilhelm Meister ist, wenigstens soweit sie der ursprünglichen Konzeption entstammt, nicht minder wirklich, aber wie umhegt von einer geheimnisreichen Stimmungsatmosphäre, die sich durch Mignon und den Harfner als das Wunderbare von Person und Schicksal verdichtet und in den Liedern sich zu rhythmisch bewegter Sprache formt.

Bei Goethe ist das klassische Gleichgewicht zwischen tragen-

dem Stimmungsgrund und inhaltlicher Gestaltung erreicht. Die jüngere Generation gewinnt dann die eigentlich romantische Sprachmusik, die die inhaltliche Bestimmtheit in der Stimmung versinken läßt und dabei so berückende Klänge findet wie E. Brentano oder Eichendorff. Die Forderung, daß das Gedicht eine Stimmung auszudrücken habe, ist es schließlich, mit der am Ende des 19. Jahrhunderts George in den Blättern für die Kunst die an das Inhaltliche verlorene Dichtung zu sich selbst zurückrufen will.

Was wir mit größerer Ausführlichkeit an der Dichtung aufgezeigt haben, ist ebensowohl an der bildenden Kunst, am leichtesten an der Malerei zu verdeutlichen. So läßt sich z. B. die Geschichte der Malerei von der Renaissance bis zur Gegenwart als ein Wandel der Stimmung darstellen, der sich in Zeichnung, Komposition, Kolorit und selbst im Inhaltlichen ausdrückt und aufs tiefste in dem geistig-sittlichen Leben der abendländischen Völker verwurzelt ist. Man könnte mit einer rohen Zusammenfassung, die natürlich weder dem einzelnen Künstler noch dem einzelnen Werk gerecht wird, sagen, daß in den Gemälden der Hochrenaissance, ihren feierlichen, ruhig geordneten Gruppen, ihrer strengen Tektonik, in der Leuchtkraft ihrer stark und harmonisch gegeneinandergesetzten Lokalfarben die Festlichkeit eines großen Daseins den Stimmungsgrund bildet; daß dieser mit dem Erlöschen der koloristischen Pracht (erschreckend zuerst bei Tintoretto), mit ihrer Zurückdrängung auf die Hauptakzente durch die von den Bildrändern sich verbreitende braune Grundfarbe und mit der Steigerung zu ekstatischer Bewegtheit sich in tief leidenschaftliche Unruhe verwandelt, um schließlich in der dünnen und weichlich eleganten Farbigkeit der Rokokobilder zu zerflattern. Und man stelle, um auch hier das Wesen der Stimmung durch den Vergleich mit ihrem Mangel zu erkennen, neben irgendein aus echtem Stimmungsgrund sich entwickelndes Meisterwerk ein Gemälde etwa der Piloty-Schule, wo der theaterhaft hingestellte Bildinhalt als solcher seinen Effekt tun soll. Aber auch die Bilder eines Whistler verdanken ihren vielgerühmten Reiz weit mehr dem geschmackvollen Arrangement des Dargestellten als einem elementaren Stimmungsgehalt der Darstellung.³¹⁾

Wir fassen nunmehr zusammen. Die behauptete Kontinuität zwischen Stimmung (undifferenziertem Gehalt) und Inhalten

(Sinnformen heterogener Bestimmtheit) erwies sich uns zuerst darin, daß Stimmung die unentbehrliche Grundlage aller ästhetischen Inhaltlichkeit bildet, und zwar eine jeweils charakterisierte für bestimmte Inhalte, die sie ihrerseits durchdringt und durchfärbt. Die Kunst kann danach keine bloße Darstellung einer Sache im Sinn einer modifizierenden Abbildlichkeit sein. Die in sie eintretende Umwelt ist immer zugleich „Innenwelt“ oder richtiger: die Grenze zwischen „innen“ und „außen“ ist hier letztlich aufgehoben, da alles Äußere in die Innerlichkeit der Stimmungsatmosphäre einbezogen ist. Alles Dargestellte und Bedeutete muß zugleich Ausgedrücktes, aller Inhalt Ausdrucksgehalt sein: so daß nunmehr die Grenze zwischen inhaltleerer und inhaltlicher Form als eine sekundäre Bestimmung in den Umfang der einheitlichen ästhetischen Struktur fällt.

Damit schwindet der scheinbare Widerspruch in der Definition des „Inhalts“: daß er untrennbar mit der ästhetischen Form verbunden sei (wie jeder echte Ausdrucksgehalt), daß er aber auch außerhalb ihrer seine sinnhafte Bestimmtheit bewahre (im Gegensatz zur Stimmung). Denn er bleibt zwar für sich genommen seiner Sinnbestimmtheit nach er selbst und ist doch, abgelöst von der Stimmungsgrundlage, wesentlich ein anderer.

Doch können wir in der Darlegung des Verhältnisses zwischen Stimmung und Inhalt noch um einen Schritt weiter gehen.

2. Die Tendenz der Stimmung auf inhaltliche Auslegung. — Das Kontinuitätsverhältnis, das zwischen sinnhaft bestimmten Inhalten und dem sie durchdringenden und tragenden Stimmungsgrund besteht, können wir auch als Auslegung der Stimmung durch die Inhalte bezeichnen. Die Inhalte bringen die Stimmung zum „Sprechen“, sie zeigen in differenzierter Entfaltung, was dort noch eingehüllt und durch bloße Ahnung zu erfassen ist. Dies bestätigt sich weiterhin in der merkwürdigen Tatsache, daß die inhaltlich nicht oder nur teilweise ausgeformte Stimmung auf eine inhaltlich ergänzende Auslegung tendiert. Diese Auslegung kann sich einmal durch die Interpretation vollziehen, die an die Erfassung des Stimmungsgehaltes durch auslegende — freilich niemals erschöpfende — Inhaltsbestimmungen heranzuführt. Sie kann zweitens — wie der Text mit der Melodie — als künstlerisch geformte Auslegung mit dem ursprünglich Stimmungstragenden eine ästhetische Einheit bilden.

Wir geben zuerst das Beispiel einer genialen Deutung, die sich an einer nur relativ „inhalteleeren“ Form vollzog. In dem Gedicht „Brot und Wein“ hat Hölderlin kühner und zusammenhängender als je sein prophetisches Weltbild enthüllt: rückblickend auf das Griechentum, vorblickend aus „dürftiger Zeit“ auf eine neue Versöhnung mit den Göttern. Der erste Teil der Elegie verrät ausdrücklich nichts von alledem; er schildert einfach, wie über eine Stadt die Nacht hereinbricht: fortrauschende Wagen, fernes Saitenspiel, Glocken und Wächterruf. Ein stumpfhöriger Leser könnte ein Idyll nach Art eines Volk vor sich zu haben meinen. Dieses Präludium ist anfangs für sich unter der Aufschrift „Die Nacht“ veröffentlicht worden, und so hat es Brentano kennengelernt. Er überhörte die Stimmung nicht und enträtselte aus der Feierlichkeit, mit der die Nacht angedet wird — mit vielen Beinamen wie ein Gott: die Schwärmerische, die Erstaunende, die Fremdlingin unter Menschen —, die Schwere des fehlenden Inhalts.³²⁾

Am bedeutendsten ist die Tendenz der Stimmung auf inhaltliche Auslegung für die Musik als die vorzüglich inhaltleere Form. Damit hängt das sachliche Recht und die faktische Unlösbarkeit der Frage nach den Grenzen der musikalischen Ausdrucksfähigkeit zusammen. Der Streit zwischen den Vertretern einer absoluten und einer inhaltlichen Musik kann schon deshalb nicht im Sinn eines einfachen Für und Wider entschieden werden, weil er als eine Besonderung des allgemeinen, durch sich selbst unlösbaren Prinzipienstreites zwischen Formal- und Inhaltsästhetik zu gelten hat. Immer wieder wird man deutend den Gehalt musikalischer Schöpfungen aussprechen, immer wieder wird die prinzipielle Unzulänglichkeit derartiger inhaltlicher Ausdeutung auf der Hand liegen, ohne daß sie darum ihren Wert als Hinleitung und Verdeutlichung verlöre. Wenn z. B. Dilthey sagt, in Beethovens 9. Sinfonie sei das geformt, was der hastige und unvollständige Schluß von Lessings Nathan andeutet, so leuchtet das ein — und es ist zugleich klar, wie wenig damit gesagt ist.³³⁾

Die Verwendung der Musik zur Illustration eines im Text gestalteten Inhalts kann das wahre Verhältnis verkehren und den Stimmungsgrund zum Stimmungseffekt umfälschen. Aber wesentlicher als dies ist die Tatsache, daß überhaupt in Musik und Sprache zwei verschiedene Stufen gehaltlicher Bestimmtheit

sich zu einer ästhetischen Einheit verbinden können oder richtiger: daß sie sich aus ihrer ursprünglichen Einheit im Gesang erst losgelöst haben. Dies ist nur dadurch möglich, daß das Wort zur stimmungshaltigen musikalischen Tonfolge im Verhältnis der Auslegung steht oder (was das gleiche besagt), daß die musikalische Tonfolge den Stimmungsgrund des inhaltlich bestimmten Wortes auszudrücken vermag.

Von hier aus rechtfertigt sich nicht dem eigentlichen Sinn, aber der ästhetischen Tendenz nach die Stellung, die Schopenhauer der Musik gibt — und gleichzeitig erweist sich die Struktur seiner Metaphysik als so sehr von dem ästhetischen Phänomen her bestimmt, daß man von einem „ästhetischen Voluntarismus“ reden darf. So wie sich die verschiedenen, durch die „Ideen“ bezeichneten Stufen der Objektivation des Willens — von der höchsten Stufe, dem Menschen, bis zur niedersten, der Materie — zu diesem selbst in seiner Undifferenziertheit verhalten, gerade so verhalten sich die darstellenden Künste von der Dichtung bis zur Architektur als Abbildung der Ideen zu der Musik als zu „dem Nachbild eines Vorbildes, welches selbst nie unmittelbar vorgestellt werden kann“, des Willens selbst. „Deshalb ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“³⁴⁾

Das Verhältnis der Auslegung, welches die inhaltlich bestimmten Formen mit der rein stimmungshaften Form verbinden kann, ist hier in die Sprache der Metaphysik übersetzt. In Umkehrung der Absicht Schopenhauers könnte man sagen: daß hier die Stufenfolge der „Ideen“ als eine logisch nicht zu klärende „Auslegung“ des Willens (welche zugleich eine Verdünnung und Entfernung von dessen Wesentlichkeit ist) das Reich der Kunst abbildet. — Die Lehre von dem in der Musik zum Klang werden den metaphysischen Weltgrund lebt noch in der „Artistenmetaphysik“ von Nietzsches Schrift über die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, und verwandte Züge finden sich in der Lebensphilosophie und den historischen Darstellungen des George-Kreises. Charakteristisch für alle ästhetische Metaphysik ist, daß hier der Übergang von der transzendenten Wesenheit zur Erscheinungswelt nicht logisch, durch ein Verhältnis von Grund und Folge hergestellt wird, sondern nach Art der in der ästhetischen Sphäre heimischen „Stimmungsauslegung“.

Die inhaltliche Auslegung hat naturgemäß als ein sekundäres Mittel der Erklärung und Hinleitung zurückzutreten, wo im musikalischen Kunstwerk die vollendete stimmungshaften Form vor uns steht. Aber das Verhältnis bestätigt sich dort, wo das stimmungshaften Gebilde in einer Vorläufigkeit und Unselbständigkeit bleibt, aus der sich im genetisch-psychologischen Sinn die inhaltliche Form entwickelt. Wir wissen darüber aus Selbstzeugnissen von Künstlern. Schiller, Kleist, O. Ludwig, Alfieri berichten übereinstimmend, daß der Prozeß der Gestaltung mit einer musikalischen Stimmung beginnt, die dann die weiteren Formen aus sich entläßt.³⁵⁾

Mit der Feststellung der Kontinuität von Stimmung und Inhalten haben wir in der durch den Immanenzbegriff bezeichneten Problemsphäre die letzte Dimension durchmessen. Wir gingen aus von dem Sinnenbild, das in der Eigentümlichkeit seiner formalen Struktur aus der durchschnittlich übergangenen Erscheinungshaftigkeit als deren eigentliche Ausprägung hervortritt. Es erwies sich dann, daß das Sinnenbild nicht erst nachträglich in eine ästhetische Wertrelation zu stellen ist, sondern daß es sich allein in dieser konstituiert, daß m. a. W. die Schönheit dem Sinnenbild immanent ist. Der Begriff des Hervortretens der Erscheinungshaftigkeit in ihrem eigentlichen Charakter und damit der ästhetischen Anschauung verdeutlichte sich aber erst, als wir neben dem formalen das Gehaltsmoment in Betracht zogen und erkannten, daß dieses Anschauen nicht gleichsam das Abschöpfen der erscheinenden Oberfläche von den wirklichen Dingen ist, sondern ein innerliches, beseeltes Anschauen. Wie zuvor der ästhetische Wert, so zeigte sich nun ein Sinnhaftes, Innerliches, der Ausdruck als dem Sinnenbild immanent. Wir konnten die Gleichung zwischen ästhetischer Form und Ausdrucksform aufstellen. Damit war in den kontinuierlich zusammenhängenden Aufbau der ästhetischen Form das Gehaltsmoment einbezogen. Der Bruch, der die Einheitlichkeit dieses Aufbaus noch zu stören schien — die vermeintliche Diskrepanz zwischen „freier“ und „anhängender“ Schönheit oder, wie wir sagen, zwischen inhaltlicher und inhaltleerer Form — erwies sich in doppelter Hinsicht als illusorisch. 1. Die inhaltleere Form ist nicht schon gehaltleer. Ihr Ausdrucksgehalt ist als Stimmung zu beschreiben. 2. Zwischen der Stimmung,

dem undifferenzierten Ausdrucksgehalt der inhaltleeren Form, und den selbständigen sinnhaften Inhalten besteht ein Verhältnis engster Zusammengehörigkeit. Der Inhalt bedarf der Stimmung als der zugehörigen Grundlage, die Stimmung tendiert auf gewisse Inhalte als ihre Auslegung.

Wir stehen damit vor der Tatsache, die die philosophische Interpretation des ästhetischen Phänomens in immer erneuten Anläufen zu deuten versuchen muß: daß die tiefsten Regungen des Gemüts und die höchsten Inhalte des geistigen Daseins sinnlich-bildliche Form gewinnen können, nicht nur in Zeichen als Bedeutungsgehalt, sondern in der engsten, untrennbaren Zugehörigkeit, die den Versuch rechtfertigen mag, eine ins einzelne gehende Untersuchung dieses Verhältnisses dem Begriff der Immanenz zu unterstellen.

IV.

Die ästhetische Form in der Wirklichkeit.

1. Die metaphysische Bedeutung des ästhetischen Inhaltsproblems.

a) Erscheinendes und Erscheinungshaftigkeit.

Die Wirklichkeit wird sich der denkenden Verständigung über sie zunächst als (sinnlich) erscheinende darbieten, und zwar im besonderen als optische Erscheinung. Die Bestimmung, wie ein Etwas „aussieht“, hält sich in einem für die Erkenntnis leichtest erreichbaren Kreis von Gegenständen, sichert eine erste Objektivität und die Basis für die weiteren Erkenntnisoperationen. Denn sie schreibt nur ab, was schlechterdings da liegt und aufgezeigt werden kann.

Doch die Besinnung auf das erkennbare Sein des Erscheinenden wird in der Folge dazu fortgehen müssen, diese vermeintliche Basis zu zertrümmern oder wenigstens in Frage zu stellen. Gegenüber der von der Erkenntnis geforderten Ordnungshaftigkeit und Allgemeinheit erweist sich jenes „schlechterdings Da liegende“ einmal als einem unaufhörlichen Wechsel unterworfen, ferner als gebunden an ein bestimmtes leibliches Organ. Die Gleichsetzung von Erkenntnis und Wahrnehmung, wie wir sie

aus der Polemik des platonischen Theätet kennen, muß zu einem skeptischen Relativismus führen.¹⁾

So richtete die *οὐσία*-Spekulation seit Parmenides und Plato den Begriff des wahrhaft erkennbaren und wahrhaft seienden Seins in betontem Gegensatz zu der Erscheinung auf, welche nur der Meinung (*δόξα*), nicht der Erkenntnis zugänglich ist. Damit war das Problem der Erscheinung unauflöslich verknüpft mit dem des Gegensatzes von Singulärem zu Allgemeinem und weiterhin von Wechselndem zu Beharrendem. Diese Gegensätzlichkeit, durch welche die Erscheinung an den äußersten Rand des Seins nach dem *μη ὄν* zu gedrängt werden mußte, wurde noch ethisch verschärft durch eine Seelenlehre, die den noëtischen, das Sein erkennenden Seelenteil (oder aristotelisch: Seelenvermögen) wie über die leibgebundenen Begierden so auch über die leibgebundene „sinnliche“ Erfahrung hinausheben wollte.

Es mußte nun die Aufgabe des weiteren Denkens sein, diese Trennung, die bei den Eleaten unvermittelt bleibt, die Plato durch die „Teilhabe“, Aristoteles durch das Einwohnen des Allgemeinen überwinden wollte, in eine Relation zu verwandeln. Denn nur unter dieser Bedingung war Erscheinendes der Erkenntnis zugänglich zu machen. Mit Hinsicht auf die sich dabei ergebende Beurteilung der Erscheinung als einer besonderen Daseinsform können wir zwei typische Lösungen unterscheiden.

Entweder wird die Erscheinung aufgeteilt in einen dem Sein wesentlich zugehörigen Bestandteil — als welchen z. B. Descartes das Ausgedehntsein der Körper bestimmt²⁾ — und einen bloß affektiven Bestandteil; welcher letzterer bei Descartes praktisch als Anzeige des dem Leib Zutraglichen und Nichtzutraglichen erklärt wird. Bei Kant bildet er das Empfindungsmaterial, aus dem die reinen Anschauungsformen und der gesetzgeberische Verstand die Erfahrungswirklichkeit aufbauen.

Die zweite durch Leibniz vertretene Lösung: die Erscheinung wird nicht in zwei prinzipiell verschiedene Bestandteile zerlegt, sondern auf die rationale Struktur des sich in verschiedenen Deutlichkeitsgraden darstellenden Seins hin gedeutet. Auch die „verworrene Perzeption“ ist nur graduell von der erkenntnismäßigen Erfassung des Seins verschieden.

Beide Lösungen haben folgendes gemeinsam: die Erscheinung wird auf Erscheinendes hin interpretiert, d. h. mit Hinsicht auf

etwas in ihr oder mittels ihrer sich Zeigendes von wesentlich anderer Beschaffenheit. Diese Interpretationsrichtung ist auch dort noch wirksam, wo, wie bei den englischen Assoziationspsychologen, anti-rationalistisch an der Erscheinungsgrundlage als an dem Primären festgehalten, diese aber in nach Analogie des Elementbegriffes konstruierte „Empfindungen“ zersetzt wird.

Zweitens ist beiden Lösungen gemeinsam, daß von der Erscheinungsganzheit je ein irrationaler Rest überbleibt, der das eine Mal prinzipiell, das andere Mal graduell-unendlich von dem Erscheinungssubstrat, dem erkenntnismäßig erfaßten Sein getrennt ist.

Dies also bezeichnet ganz allgemein die problematische Position der Erscheinung: Interpretation auf ein Erscheinendes hin, wobei dieses erscheinende Sein in einen mehr oder minder betonten Abstand zu dem „Empfindungsrückstand“ tritt. Hieraus ergab sich die Beurteilung des noch nicht in seiner Einheit erfaßten ästhetischen Phänomens, wo die Reflexion ihm begegnete, als einer Spezies unter Erscheinendem. Da nun aber das ästhetische Phänomen einen eigentümlich engen, unlösbaren Bezug zu dem Erscheinen in seinem Erscheinungscharakter hat, so fällt es wie dieser selbst bei der Beurteilungsrichtung auf (andersartiges) Erscheinendes einer Spaltung anheim.

Dies zeigt sich mit paradigmatischer Deutlichkeit und bestimmend für alle Folgezeit schon dort, wo das ästhetische Phänomen zum erstenmal in ein philosophisches Weltbild eintritt, bei Plato. Der logischen Entwertung der Erscheinung, ihrer Zuteilung an das bloße Vermeinen, entspricht genau die gering-schätzigste Beurteilung der mimetischen Künste, die sich nachahmend in doppeltem Abstand von dem Urbild an die Erscheinung halten.³⁾ Um die Lust an diesem Spiel mit dem Schatten eines Schattens überhaupt verständlich zu machen, muß die Bewegung des unteren, schlechten Seelenteils, der *πάθη*, zur Erklärung herangezogen werden.⁴⁾ Die Einordnung der Kunsttheorie in die Affektenlehre, wie sie nach Ausschaltung der platonischen Wertung, aber aus einer verwandten logischen Situation heraus die spätere Ästhetik vollzog, ist hier vorgebildet. Das „Erscheinungsresiduum“, d. i. das, was nach Abzug der für das Sein selbst wesentlichen Züge von Erscheinung übrigbleibt, ist nicht bedeutend genug, um das ästhetische Phänomen zu tragen.

Auf der anderen Seite unterliegt das ästhetische Phänomen selbst, wo es als Schönes begegnet — bei Plato als *τὸ καλόν* noch ohne Beziehung zur Kunst und nur unter Vorbehalten durch „schön“ zu übersetzen —, der Deutung auf ein andersartiges Erscheinendes. Es wird, indem es sich zum Gegenstand höchster Würdigung erhebt, entsinnlicht. Das Schöne wird in das Seiende oder die Idee selbst gesetzt und ihr wesentlich angeglichen; es offenbart sich nur mehr gemindert, als ein Anderes und Höheres, als *νοητὸν κάλλος*, in dem trüben Medium der Erscheinung. Damit ist für die Behandlungsweise des ästhetischen Phänomens ein weiterer Zug festgelegt, der durch den Neuplatonismus in die Kunstlehre eindringt.

Die Außerachtlassung des Erscheinungscharakters als solchen, die Erklärung des Ästhetischen unter dem Gesichtspunkt des Erscheinenden hat also eine doppelte Folge: entweder wird die Beurteilung psychologisch in das Affektleben verlegt, da die Erscheinung als Anzeichen, Hindeutung auf ein (andersartiges) Erscheinendes, als bloßes Empfindungsmaterial disqualifiziert ist. Oder das Ästhetische wird unter heteronomer Bestimmung hinter die Erscheinung in das erscheinende, aber nicht erscheinungshafte Sein verlegt.

Demgegenüber könnte man, vorläufig unter Absehung von dem Schönen und der spezifisch ästhetischen Problematik, Folgendes fragen:

Es ist richtig, daß wir, um zu erkennen, jeweils hinter die Erscheinung auf Erscheinendes zurückgehen müssen. Die einfachste Beschreibung muß das tun und kann die Erscheinung nur in der Schematisierung nach Begriffen wiedergeben. Aber folgt daraus schon, daß sie, die uns allenthalben umgibt, für die Seinscharakteristik ein Nichts, ein bloßes Sprungbrett ist, der jegliche Eigenbedeutung entbehrende, physiologisch erforderliche Apparat, mittels dessen wir des Seienden habhaft werden können; gleichsam das für die Einrichtung des menschlichen Erkenntnisvermögens unentbehrliche Gerüst, das aber, wenn wir der wahren Seinscharaktere ansichtig werden wollen, abgebrochen werden muß? Oder darf das Erscheinung-sein der Welt nicht auf diese Weise unterschlagen werden; verlangt es vielmehr seine Anerkennung als ein der Wirklichkeit überhaupt zugehöriger Wesenszug, so daß, mit Hegel zu reden, der Schein

dem Wesen wesentlich wäre?⁵⁾ Der Versuch aber, der Erscheinungshaftigkeit diese Anerkennung zu erkämpfen, käme nicht über die bloße Behauptung hinaus. Denn sie ist nirgends als solche zu fassen; weder in der komplexen Gegebenheit des durchschnittlichen, praktisch-theoretisch determinierten Bewußtseins — hier ist sie jeweils schon übergangen und schematisiert — noch nach Abzug der begrifflich-schematischen Bestandteile als Empfindungsmaterial. Wie Kant von der (äußeren) Empfindung sagt, daß sie das Reale der Dinge außer uns und zugleich „das bloß Subjektive unserer Vorstellungen“ von ihnen ausdrückt⁶⁾ — so fällt die Erscheinung auf den nur negativ zu bestimmenden Trennungsstrich zwischen erkennendem Subjekt und Erkenntnisgegenstand.

Das werthalt ästhetische Phänomen, das Schöne, ist für diese Frage bedeutungslos, solange es als durch eine bestimmte Gefälligkeit ausgezeichnetes Erscheinendes unter anderem Erscheinenden in den Kategorien der Dingwirklichkeit betrachtet wird. Nun tritt aber die Behauptung auf, daß eben dieses Phänomen die Erscheinung als solche, die Erscheinungswirklichkeit zur Geltung bringe, daß also hier die zuvor leere Behauptung von der Eigenbedeutsamkeit des Erscheinungscharakters einen bestimmten Gegenstand gewinne. Diese Behauptung beruft sich auf folgende beide Züge an dem ästhetischen Phänomen (seine von uns betrachteten konstitutiven Momente): 1. auf die Struktur der Bildhaftigkeit, die unter dem Charakter intuitiver Notwendigkeit erfaßt wird und auf ein theoretisches Ordnungsprinzip nicht zurückzuführen ist; 2. auf die Ausdruckshaftigkeit, welche die Erscheinung zum Träger eines unabtrennbaren Sinnes macht, der nicht „hinter“ ihr als ein mittels ihrer Erscheinendes, sondern allein in ihr zu erfassen ist.

Die Behauptung also, daß das Schöne die Erscheinungswirklichkeit als solche faßbar mache oder, gleichbedeutend, die Lehre von der Immanenz des ästhetischen Wertes in der Erscheinung besagt: in dem Schönen ist eine formale Struktur und ein gehaltlicher Sinn verwirklicht, der nur in der und durch die Erscheinung möglich ist; in ihm ist der einzige Fall gegeben, für welchen Erscheinung nicht bloßes Sprungbrett, Hindeutung auf ein erscheinendes Anderes, sondern in sich selbst bedeutendes Sein ist.

Der Auffassung des durch diese Lehre umschriebenen Sachverhaltes, den die vorangegangene Untersuchung zu entwickeln unternahm, stehen im wesentlichen zwei Schwierigkeiten entgegen. 1. Dem Begriff der Erscheinungshaftigkeit schiebt sich immer wieder ihre Schematisierung unter, die Vorstellung einer sinnfreien Empfindungsgrundlage oder eines mit Sinnesqualitäten besetzten, graphisch darstellbaren Wahrnehmungsfeldes. 2. Vor den Begriff der „innerlichen“ Objektivität, wie er durch das Moment der Ausdruckshaftigkeit gefordert ist, stellt sich immer wieder die Vorstellung einer theoretischen Objektivität, einer dingartigen Ablösbarkeit von der Innerlichkeit des Subjekts.

Beide Ablenkungen von dem echten Begriff der ästhetischen Erscheinungshaftigkeit erklärten sich uns aus dem Überwiegen des praktisch-theoretisch determinierten Wirklichkeitsschemas. Indem es die Erscheinung ausschließlich auf das erscheinende Ding bezieht, bleibt für die Erscheinung als solche nur ein (negativ verdinglichter) Restbestand. Und eben dieses Schema beruht auf der überall durchgeführten Trennung der Subjektsphäre von dem objektiven (dinglichen) Sein.

Wenn wir nun die an der ästhetischen Form hervortretende Eigentümlichkeit des Erscheinungshaften als „Erscheinungswirklichkeit“ bezeichneten, so gaben wir damit einem Sachverhalt Ausdruck, der hinsichtlich der Charakteristik der Wirklichkeit bloß negativ bestimmt ist. Er sagt, nach der metaphysischen Seite, schließlich nicht mehr, als daß die im Schönen hervortretende Erscheinungshaftigkeit sich nicht dem Schema der Dingwirklichkeit einordnen läßt. Positiv ist seine Bedeutung nur, sofern er auf dieser „negativen Metaphysik“ eine autonome Charakteristik der ästhetischen Form zu entwickeln erlaubt. Aber diese metaphysische Negativität kann nicht endgültig sein. Wenn die ästhetische Form einen durch ihre Eigenart bestimmten Ort im Wirklichen hat (dies als letzte, mit dem Wirklichkeitsbegriff selbst gegebene Voraussetzung), so muß die Charakteristik der autonomen Form aus sich selbst heraus auf dieses problematische Verhältnis stoßen. Es ist das Problem des ästhetischen Gehalts, insbesondere das seiner Differenzierung zu eigenständigen Inhalten, welches erneut auf die Frage nach der Stellung der ästhetischen Form in der Wirklichkeit leitet.

b) Das Inhaltsproblem als die „Krisis“ des Immanenzbegriffes.

„In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständnis der Weisheit und Religion der Nationen macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie allein den Schlüssel aus. Diese Bestimmung hat die Kunst mit Religion und Philosophie gemeinsam, jedoch in der eigentümlichen Weise, daß sie auch das Höchste sinnlich darstellt.“⁷⁾

Wenn Hegel mit solchen Worten den Gegenstand der Ästhetik, die Kunst in ihrer Freiheit und Lebensverbundenheit, umschreibt, so mußte für ihn von vornherein dies das zentrale Problem sein: eine Stufe der Idee festzustellen, in deren eigener Bestimmung es liegt, „zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können“.⁸⁾

Indem wir von demselben Sachverhalt, der Sinn-Erscheinungseinheit, ausgingen, faßten wir ihn doch von der entgegengesetzten Seite und fragten, wie das „Sinnliche“, die Erscheinungsform, jenes noch unbestimmte „Höchste“ ausdrücken oder allgemeiner: wie ihr überhaupt die Sinn- und Werthhaftigkeit des Schönen zukommen könne? Wenn das Phänomen sich nicht vor unseren Augen auflösen soll, muß der Begriff dieser Einheit und dieses Aufeinanderangewiesenseins, vermöge dessen ein Gehalt in der sinnlichen Form sich selbst adäquat ist, aufs strengste gefaßt werden. Jede Ausbiegung, jede innere Höhenlage des ausgedrückten Inneren muß nicht nur irgendwie vertreten, zeichenhaft bedeutet sein, sondern an der Erscheinungsform muß ein Zug entsprechen, den nur dieser Gehalt so zum Vorschein bringen konnte. So daß also, wie die Erscheinungsform einen Gehalt darstellt, ebensogut gesagt werden kann: daß der Gehalt diese zugehörige Form hervor und zur Erscheinung, zur Anschauung bringt.

Es ist der Sinn des Immanenzbegriffes, dieses Verhältnis darzulegen. Er bezeichnet also nicht das geheimnisvolle Darinsein eines Etwas, des Schönen, in der Erscheinung, das aus dieser „nur“ herausgeholt werden dürfte, um da zu sein. Vielmehr stellt er die Forderung auf, alle Momente und Züge der ästhetischen Form von der Erscheinungshaftigkeit ausgehend bis zum differenzierten Inhalt in strenger Kontinuität und in ihrem gegenseitigen Aufeinanderangewiesensein zu entwickeln. Diese

Angewiesenheit können wir mit Hinsicht auf die Erscheinung als eine in ihr liegende Möglichkeit bezeichnen, und zwar als eine Wesensmöglichkeit, da, wie wir sahen, der sonst übergangene und schematisierte Charakter der Erscheinungshaftigkeit nur hier positiv wird. In diesem, und nur in diesem definierten Sinn kann von einem Darinsein, dem Einwohnen des Schönen in der Erscheinung gesprochen werden.

Die Entwicklung des durch den Immanenzbegriff bezeichneten Verhältnisses bestand zuerst darin, die Zusammengehörigkeit der Momente der ästhetischen Form aufzuzeigen, der Erscheinungshaftigkeit, der Bildhaftigkeit, des Ausdrucks und der für sie konstitutiven Beziehung zum ästhetischen Wert. Der kritische Punkt dieser kontinuierlichen Entwicklung ist dort erreicht, wo innerhalb des Ausdrucksmomentes heterogene, sinnhaft bestimmte Inhalte begegnen. Hier scheint ein absolut Fremdes in die ästhetische Form einzubrechen. Wir begegneten dieser Schwierigkeit dadurch, daß wir diese Inhalte nach der Seite des undifferenzierten stimmungshaften Ausdrucksgehaltes flüssig machten, d. i. das Verhältnis der Verwandtschaft und des unlöslichen Zusammenhangs aufzeigten. Der Stimmungsgehalt stellte sich nun als Grundlage und Verdichtung des Inhaltlichen, der Inhalt als auslegende Differenzierung der Stimmungsgrundlage dar. Damit war also eine gewisse Kontinuität hergestellt.

Aber ist damit die für den Immanenzbegriff kritische Schwierigkeit des Inhaltsproblems schon beseitigt? Wir haben uns nur die durch das Vorhandensein von Inhalten für unsere Problemstellung geschaffene Situation zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, daß dies nicht der Fall ist, daß vielmehr die größte Schwierigkeit bestehen bleibt.

Die Inhalte der Kunst erscheinen zunächst unendlich der Zahl und der Art nach. Es ist das menschliche Leben schlechthin, das sich in der Inhaltlichkeit der Kunst spiegelt. Auf den primitiven Stufen der Entwicklung treten die einfachsten vitalen Interessen hervor: Nahrung, Verhältnis zu den Mitlebenden und Gestorbenen, Verhältnis zu übermenschlichen Mächten. Diese Inhalte komplizieren sich dann unendlich nach innerer Durchbildung und äußerem Reichtum. In dem Maße, wie die menschlichen Anlagen sich entfalten, vermehren sich seine Beziehungen zu der toten und belebten Welt um ihn, und die Inhaltlichkeit der Kunstwerke legt Zeugnis von diesem Zuwachs ab.

Eine Fülle von Erfahrungen in der physischen Welt und der Welt der menschlichen Beziehungen wird hier niedergelegt — ein unendlich sich mehrender, nie erschöpfter Vorrat.

Diese Mannigfaltigkeit und Regellosigkeit möchte zu dem Schluß drängen, daß hier die Versuche der Ästhetik, eine Gesetzmäßigkeit aufzudecken, halt zu machen haben. Ein solcher Schluß ist es denn auch, zu dem sich die Generationen der nach-idealistischen Zeit vielfach bekannten — mißtrauisch gegen die erst als kühn bewunderte, dann als leer befundene ästhetische Spekulation, die im Kunstwerk eine Offenbarung der Idee erkennen wollte. Auch nach solcher Resignation bleiben gewisse formale Bestimmungen übrig, die sich gleichsam von selbst anbieten. Die Inhalte müssen irgendeine Beziehung zu den Hörern oder Beschauern haben, sie müssen sie, wie man sagt, „etwas angehen“. Diese Bestimmung ist aber so weit, dazu relativ auf Entwicklungsstufe, Lebenslage, Individualität, daß sie so gut als nichts aussagt. Und die nähere Bestimmung, daß eine allgemein-menschliche Bedeutsamkeit zu fordern sei (H. Maier), ist zwar enger und führt tiefer, ist aber nach ihren Rechtsgründen wie nach dem Kreis der von ihr umschriebenen Gegenstände zu problematisch, als daß sie uns hier weiterhelfen könnte.

Aber die Resignation der Ästhetik vor dem Inhaltsproblem darf vielleicht als positiver Satz auftreten. Es heißt dann nicht: die Ästhetik kann nichts über die Art der Inhalte und ihr Verhältnis im Ganzen der ästhetischen Form aussagen, sondern: sie darf darüber nichts aussagen, wenn sie nicht die ihr durch die Beschaffenheit ihres Gegenstandes gezogenen Grenzen überschreiten will. Die unendliche Vielfältigkeit der Inhalte liegt bereit, welche von den Denkenden und Handelnden mit den verschiedensten Wertbezeichnungen versehen sind: als nützlich oder schädlich, gut oder böse, wahr oder falsch. Aber für die ästhetische Formung sind sie weder das eine noch das andere. Sie müssen nur ergriffen und geformt werden, so gelten sie. Und dieser Griff ist Sache des Genius. Die Form als geniale Schöpfung gilt alles und heiligt alles. Hier aber vorgreifend einen Bezirk des Angemessenen abstecken zu wollen, ist eine Anmaßung der Theorie.

Daß hierbei etwas nicht richtig ist, leuchtet wohl ein, auch wenn die Gründe dagegen noch nicht bereit sind. Es ist zunächst

eine allgemeine Vorstellung von der Kunst, die schon vor jeder methodischen Besinnung ausgebildet ist und die sich auflehnt gegen den Gedanken einer nach Art einer Naturmacht wirkenden, wahllos Gutes und Böses ergreifenden, Segen oder Unheil in sich bergenden Kunst. Demgegenüber würden wir eine in den Aufbau des menschlichen Daseins eingegliederte, an seinen höchsten Interessen teilnehmende Kunst denken; die zwar Niedriges darstellt, aber nie ohne die Qual der Niedrigkeit mit auszudrücken; Furchtbares und Böses, aber in tragischer Verwicklung (die natürlich nicht durch den „Sieg des Guten“ besiegelt zu sein braucht). Es leuchtet nicht ein, daß das Gemeine oder Platte, in schöne Form gebracht, je schön klingen könne. Auch wird unseren Zweifeln durch die Tatsache recht gegeben, daß die höchsten Formen, die die Kunst gefunden hat, auch höchste Inhalte verkörpern; und es würde schwer fallen, dies für einen Zufall zu halten. Schließlich erinnern wir uns noch eines Phänomens, das wissenschaftlich schwer zu fassen ist, obwohl es übrigens eine deutliche Sprache führt. Die Angelegenheiten der menschlichen Existenz, z. B. ihre politischen Veranstaltungen, scheinen zu Zeiten eine besondere Eignung zur Kunst zu haben, die dann wieder verlorengeht. Und zwar will hier nicht die bequeme Erklärung befriedigen: die Gunst des Geschicks sei es, die gute Maler und Dichter gibt und auch wieder verweigert; sondern es scheint hier ein Zusammenhang mit einer Veränderung der Institutionen selbst, mit ihrer „Beseeltheit“ oder „Entseelung“ zu bestehen. Es scheint Inhalte zu geben, die durch sich „singbar“ sind, und wiederum durch sich „prosaisch“ — und diese letzteren brauchen darum nicht uninteressant zu sein.

Aber bestimmter noch als auf Grund dieser Erwägungen wird der Widerspruch gegen die Beiseiteschiebung des Inhaltsproblems durch Besinnung auf die im Immanenzbegriff enthaltenen Forderungen. Wenn die Behauptung recht hat, daß sich von den Prinzipien der Ästhetik her nichts über die Beschaffenheit der Inhalte aussagen lasse, daß diese wahllos der Formung zur Verfügung ständen und alles nur von dieser abhängen — dann bliebe der Satz von der kontinuierlichen Entfaltung der ausdrucks-haften schönen Form aus der Sinnesbildlichkeit letztlich eine leere Formel, der Hiatus zwischen Inhalt und Ausdrucksform bliebe ungeschlossen. Zwar bestünde ein Zusammenhang, insofern zu jedem Inhalt ein ihn tragender Stimmungsgrund hinzu-

gefunden werden müßte. Aber schon der Ausdruck des „Hinzufindens“, der sich mit der Voraussetzung, daß schließlich jeder Inhalt ästhetisch zu formen sei, ergibt, verzerrt das wahre Verhältnis zwischen Erscheinungsform, zugehörigem Stimmungsgrund und den ihn auslegenden Inhalten. Vollends wird die Redewendung, daß in der schönen Form die Erscheinungswirklichkeit als solche hervortrete, sinnlos; vielmehr müßte man sagen, daß die Erscheinung in der ästhetischen Form sich zum Ausdrücken von jederlei Inhaltlichkeit gebrauchen lasse.

Die unzertrennliche Verbundenheit von Erscheinungsform und Gehalt im ästhetischen Phänomen, für Herder die große und fruchtbare Entdeckung, durch die sich die Welt der Kunst erst eröffnete, war für den nachfolgenden deutschen Idealismus eine grundlegende, systematisch zu wertende Einsicht — sie ist inzwischen fast zu einem Gemeinplatz der Ästhetik geworden. Doch gehört sie zu den Wahrheiten, die ein ganzes System von Wahrheiten einschließen und daher immer neu erworben werden müssen. Mit Anerkennung der bloßen, nicht explizierten Tatsache ist wenig geschehen. Unsere durch den Immanenzbegriff geleitete Untersuchung traf sie bereits unter zwei verschiedenen Gestalten an. Zuerst als die Identität von Sinnbild und Ausdrucksform, dann als die kontinuierliche Zusammengehörigkeit von Grundstimmung und den sie auslegenden Inhalten. Nun, drittens, tritt sie uns in der Forderung entgegen: an dem Charakter des Inhalts als solchem eine Beziehung zu oder eine Eignung für die ästhetische Form aufzuweisen.

Da aber diese Inhalte einer Bestimmung und Wertung unterliegen, die der ästhetischen Form, wie wir sie bisher kennengelernt haben, fremd ist, scheint diese Forderung zunächst unerfüllbar. Man mag der Kunst aus ethischen, pädagogischen oder kulturphilosophischen Gesichtspunkten heraus Inhalte, Aufgaben und Zwecke bestimmen — doch hätten solche Bestimmungen nichts mit der ästhetischen Gesetzlichkeit zu tun. Sie blieben heteronom.

c) Der ästhetische Gehalt und die Wirklichkeit.

Solange die ästhetische Untersuchung an der Erscheinungsform haftet, hat sie es statt mit der Lebendigkeit des ganzen Gegenstandes mit einer Abstraktion zu tun, die nur als Stufe im methodisch geordneten Fortschritt zu rechtfertigen ist. Inner-

halb dieser vorbereitenden Abstraktion tritt der Wirklichkeitsbegriff nur in negativer Funktion auf. Es muß verhindert werden, daß er als „Dingwirklichkeit“ die Auffassung der eigentümlichen, nicht-dinglichen Objektivität der Erscheinungsform verlegt. Wenn diese Abstraktion aufgegeben, die gehaltvolle Form in ihrer unverkürzten konkreten Ganzheit in das Blickfeld gerückt wird, muß auch dem Wirklichkeitsbegriff sein positiver Charakter zurückgegeben werden. Das Begreifen der wirklichen ästhetischen Form vollendet sich erst, wenn mit ihr auch ihr Ort im Wirklichen und seiner Ordnung bestimmt ist. Diese Einordnung aber darf nicht ein äußerliches „Hineinsetzen“ in einen Wirklichkeitsrahmen bedeuten — etwa in eine Serie von Kulturgebieten — sondern sie muß sich in der Entwicklung der ästhetischen Gesetzlichkeit aus dieser selbst ergeben. Das Verhältnis der ästhetischen Form zur Wirklichkeit aufsuchen heißt: diese Form selbst von der Seite ihrer Verwurzelung in einem umfassenden Zusammenhang darstellen.

Die Aufrollung dieses ästhetischen „Wirklichkeitsproblems“ wird möglich, sobald die Form mit dem Ausdrucksgehalt in ihre konkrete Wirklichkeit wieder eingesetzt ist, sie wird dringend und unumgänglich, wenn die inhaltliche Differenzierung dieses Gehaltes zum Thema wird. Denn mit den Inhalten steht die Wirklichkeit in irgendeiner Weise, als Abbild, Umformung oder wie immer, in der ästhetischen Form; und diese Inhalte bezeichnen ihrerseits das Stehen der ästhetischen Form in der Wirklichkeit. So daß zwar das Inhaltsproblem und das Wirklichkeitsproblem nicht einfach als identisch gelten können — das letztere ist weiterreichend — aber sich beide aufs engste verzahnen und gemeinsam zu behandeln sind. Sie bezeichnen den Abschluß des Versuches, von der Erscheinungshaftigkeit ausgehend die konkrete Ganzheit des ästhetischen Phänomens zu gewinnen.

Wie die Wirklichkeit mit den Inhalten in die ästhetische Form eintritt und mit solchem Eintreten die Form wiederum in sich hineinnimmt; ferner wie sich diese neue Frage nach der Wirklichkeit als eine Umformung und Bereicherung des zuvor formulierten Inhaltsproblems darstellt — dies bedarf einer genaueren Darlegung.

Wir sahen, daß die Inhalte nicht als isolierte Sinnformen in die ästhetische Form eintreten, sondern daß sie als Darstellungs-

inhalte (und als solche haben wir sie in erster Linie zu betrachten) jeweils einen Ausschnitt aus der durch Kenntnis und Tätigkeit vertrauten Welt geben. Diese Welt umfaßt, so zeigte sich, Wirkliches und Unwirkliches, z. B. historische Begebenheiten und Erfabertes. Aber ist nicht über diese Unterschiede hinaus ein gewisses Verhältnis zur Wirklichkeit gefordert, das nicht verlassen werden darf, wenn sich nicht die Ungebundenheit gegenüber dem Wirklichen in leere Phantasterei und Unnatur verlieren soll? Die Möglichkeit einer gewissen Bindung an Wirkliches taucht auf und zugleich die Frage: welcher Art die Wirklichkeit sein könne, die sich in der schönen Form deren eigenem Gesetz entsprechend zeigen will.

Aber die mit den Inhalten in das ästhetische Phänomen eindringende Wirklichkeit zieht es zugleich in ihren Zusammenhang hinein. Die Welt, wie sie ausschnittsweise in die ästhetische Form eintritt, ist, außer durch Kenntnis, durch Tätigkeit vertraut. Das Tun ist jedoch nicht bloß ein Weg zur Kenntnisnahme, sondern in dem Verhältnis der Vertrautheit besteht die praktische Beziehung fort. D. h. jeder Inhalt, der als Teil der menschlichen Kenntnis-Welt auftritt, hat zugleich seinen bestimmten Platz in der menschlichen Tätigkeitswelt. Dies ist bei den meisten Inhalten, z. B. den religiösen oder den politischen, ohne weiteres klar. Die heilige Person als künstlerischer Darstellungsinhalt kann niemals bloß zur Kenntnis genommen werden; für den Darstellenden und für den Auffassenden ist sie durch ihr Wesen selbst Gegenstand der Verehrung und tritt damit in die religiöse Wirklichkeit ein; gleichgültig, ob diese Wirklichkeit sich als Kult darstellt, der um das göttlich verehrte Bild einen Tempel baut, oder als das bloß innerliche Gefühl des land-, zeit- und glaubensfremden, historisch neugierigen Betrachters. So wird das Lied über den Herrscher zu einem Preis- oder Schmähdied, das Lied über den Feind zu einem Trutzlied, das Lied von der Schlacht zu einem Kampflied. Aber diese praktische Bedeutung des Inhalts, die das Kunstwerk in das wirkliche Leben hineinstellt, besteht auch dort noch, wo sie minder deutlich hervortritt. Selbst der unscheinbarste Naturgegenstand, ein Käfer, ein Halm, muß, um künstlerischer Darstellungsinhalt zu sein, sich mit der Lebenswirklichkeit durch ein Gemütsverhältnis verknüpfen, wie etwa zur Zeit Dürers durch eine jugendlich unverbrauchte vis contemplativa, die die Kraft noch unentfalteter Wissenschaften

in sich trug. Denn auch die Kontemplation gehört als Form des Daseins in die Praxis, d. i. die durch menschliches Tun sich entwickelnde und aufbauende Existenz.

Diese durch den Inhalt vermittelte Einbeziehung der ästhetischen Form in die menschliche Existenz kann die verschiedensten Stufen durchlaufen. Sie kann sich, und dies ist die historisch ursprünglichere Form, in bestimmten Institutionen ausprägen. Hier ist die Kunst, oder vielmehr bestimmte Kunstarten, durch die gesellschaftliche Ordnung sanktioniert und gewissermaßen offiziell gemacht. Der Chorreigen, das Kultbild, das Lied zum Symposion gehören zur Lebenseinrichtung wie Volksversammlung und Waffenübung. Oder, zu Zeiten, in denen die Dichtung zu einer literarischen Gattung geworden ist, wird jene Einbeziehung geistiger Art sein, die Inhalte dienen der Erbauung, Bereicherung, Bildung der einzelnen Persönlichkeit. Aber diese Verschiedenheit berechtigt nirgends zu einer prinzipiellen Scheidung. Denn auch jene äußere Eingliederung muß innerlich begründet sein, und ihre Innerlichkeit muß sich irgendwie als Existenzweise äußern. Man wird sich also hüten müssen, den Blick allein auf die dem Modernen näher liegende innerliche Einbeziehung zu richten und für die geforderte aktuell-praktische Beziehung den blassen Begriff einer allgemein-menschlichen Teilnahme zu setzen, der allzu sehr von den Erfahrungen des historisch gestimmten Betrachters abstrahiert ist. Man läuft dabei Gefahr, sowohl an dem Verständnis der früheren Kunst vorüberzugehen, deren Dienst an den überall hervortretenden Interessen des Lebens dann als befremdliche Knechtschaft erscheint, wie auch über die eigene Zeit hinwegzublicken, die über aller Verehrung des überlieferten Gutes das eigene Wollen in einer neu geschaffenen Form sucht.

Wenn wir sagen, daß es die Inhalte sind, die, zugehörig zu einer durch unsere Tätigkeit, unser Willensleben mit uns verbundenen Welt, das ästhetische Phänomen in die Wirklichkeit menschlicher Existenz versetzen, so kann damit nicht gesagt sein, daß nur oder erst die Inhalte eine solche „Versetzung“ zustande bringen. Wie überhaupt dieser Ausdruck mit seinem temporalen Klang (als ob es sich um eine nachträgliche Veränderung handelte) irreführend ist; findet sich doch die Kunstform überall schon in der Wirklichkeitsbeziehung vor. Wenn wir das Problem der Wirklichkeitsrelation von dem Inhaltproblem

her aufrollen, so geschieht das, weil am ehesten in der inhaltlich explizierten Sinnform die gesuchte Beziehung theoretisch greifbar wird. Das hier Gefundene wird sich, vermöge der Kontinuität zwischen Stimmung und Inhalt, der Tendenz der ersteren auf inhaltliche Auslegung, leicht auf den nicht differenzierten Stimmungsausdruck und damit auf den ganzen Umfang des ästhetischen Phänomens übertragen lassen. Immer aber wird die mögliche Verhältnissetzung zum Wirklichen von dem Gehalt ausgehen müssen; während die Erscheinungsform unvergleichbar und auf Wirkliches unbeziehbar ist, durch Regeln (der Harmonik, der Metrik) nur abstrakt, im übrigen der Wirklichkeitsposition nach nur negativ zu bezeichnen.⁹⁾ So läßt sich Gehalt (der als konstitutives Moment von der Erscheinungsform nirgends rein abzulösen ist) geradezu definieren als diejenige Seite, derjenige Aspekt der ästhetischen Formganzheit, an welchem die Verwurzelung dieser Form im Wirklichen sichtbar wird.

Man könnte einwenden, daß diese Einbeziehung des ästhetischen Phänomens durch den Ausdrucksgehalt in das Wirkliche künstlich und einseitig sei; daß seine Erzeugung und dann seine Wirkung das gesuchte Verhältnis weit handgreiflicher darstellen. Aber beide Hinweise lenken von dem Gegenstand als solchem ab. Die Erzeugung (ohnehin, trotz allen Selbstzeugnissen, für uns das Dunkelste) kann nur von dem Erzeugnis her beurteilt werden; und die Wirkung vollends, soweit sie an der von dem ästhetischen Objekt getrennt gedachten Psyche beobachtet wird, ist sekundär gegenüber dem ausdrucksreichen Phänomen, das ihr Wesentliches schon in sich trägt. In der Zerlegung nach Wirkung und Ursache kehrt die von uns schon abgewehrte Zerfallung des Phänomens in dingliche und psychische, objektive und subjektive Bestandteile vergrößert wieder.

Wir können nun sehen, inwiefern die Wirklichkeitsproblematik die zuvor exponierte Problematik des Inhalts in bereicherter Gestalt wiederholt (bereichert, weil die Fragestellung nun erst das ganze ästhetische Phänomen betrifft).

Die Frage lautete zuerst so: es treten gewisse Inhalte von heterogener Sinnbestimmtheit in der ästhetischen Form auf. Wie läßt sich an diesen Inhalten eine ursprüngliche Eignung, ein in der ästhetischen Gesetzlichkeit selbst gegründetes Verhältnis zu der schönen Form aufweisen?

Die nun erreichte Umformung der Frage wird folgendermaßen zu stellen sein: Es tritt ein Verhältnis zur Wirklichkeit an die ästhetische Form heran, erstens, indem sich die Wirklichkeit in der Kunst irgendwie spiegelt, darstellt; zweitens, indem die Wirklichkeit der menschlichen Existenz die Kunstform in ihre Beziehungen hineinstellt. Beide Modi des Wirklichkeitsverhältnisses werden in ihrem gegenseitigen Zusammenhang durch die Inhaltlichkeit der ästhetischen Form theoretisch faßbar. Aber was hat — so muß nun gefragt werden — die sich im ästhetischen Phänomen darstellende oder es in seinen Dienst stellende Wirklichkeit mit der autonomen ästhetischen Form zu schaffen? Diese kann sich, so sahen wir, den Ansprüchen der Wirklichkeit, die spätestens mit dem Inhaltsproblem akut werden, nicht einfach entziehen, indem sie sie für ästhetisch irrelevant erklärt. Aber wie auch diese Ansprüche sich formulieren — etwa als die Forderung der Naturtreue, als das Verlangen, die Kunst dürfe nur gewisse (etwa: gute oder sozial nützliche) Interessen in sich aufnehmen — immer bleiben sie, so scheint es, der ästhetischen Gesetzlichkeit gegenüber fremd, der Übergriff einer andersartigen Sinnhaftigkeit; immer wieder wollen sie den eigenständigen Begriff der schönen Form zerstören, diese zu einem bloßen Mittel (der Darstellung, der Propagierung von Interessen) herabdrücken und eine nach einer immanenten Sinnhaftigkeit sich entwickelnde Form in ein „Gefäß“, eine angenehme Hülle verwandeln.

Wir werden also zu der Frage hingedrängt, ob sich nicht ein aus der ästhetischen Gesetzlichkeit selbst hervorgehendes Verhältnis zur Wirklichkeit denken und aufweisen lasse? Überall ist aber zugleich mit der Frage nach diesem Verhältnis auch nach der Art der sich darstellenden oder die Kunstform in Anspruch nehmenden Wirklichkeit gefragt.

Wir gehen diesem Problem nach, indem wir zuerst nach der in der Kunstform sich darstellenden Wirklichkeit fragen (Kap. IV, 2), dann nach der Wirklichkeit, die das ästhetische Phänomen in ihre praktischen Beziehungen eingliedert (Kap. IV, 3).

2. Die ästhetische Wahrheit.

a) Das formale Postulat der ästhetischen Wahrheit.

Sooft wir bisher das Verhältnis der ästhetischen Form zu der unserer theoretischen Auffassung sich darbietenden Wirklichkeit berührten, verlief die Kennzeichnung dieses Verhältnisses negativ. Die Gewinnung des Begriffes vom Sinnbild beruhte auf dieser Negativität. Sie bewährt sich gegenüber den verschiedenen Darstellungsweisen des Schönen. Gegenüber dem Schönen der Wahrnehmungswelt: das Sinnbild ist zwar „Durchgang“ zur Wirklichkeit des Dings, aber diese Wirklichkeit wird doch erst in seiner Schematisierung und ästhetischen Entwertung faßbar. Gegenüber der mimetischen Darstellung, die durch Ablösung und Verselbständigung des Scheines die Unwesentlichkeit des Wirklichkeitsverhältnisses dartut. Und endlich gegenüber der inhaltsfreien ästhetischen Schöpfung, z. B. der Musik, durch welche das wirklichkeitslose Für-sich-sein des Erscheinungshaften am deutlichsten wird.

Diese Negativität kann nicht endgültig sein. Dies erfordert schon der Begriff der Wirklichkeit, wenn er in seinem natürlichen Umfang, die gesamte Sphäre des Seins umspannend, verstanden wird und nicht durch ein wesentlich auf Erforschung der Natur abgestelltes Blickfeld eingeschränkt und verdinglicht wird.

Akut wird die an sich erforderliche Aufhebung der Negativität zuerst durch das Inhaltproblem. Entsprechend treten die Versuche, das Wirklichkeitsverhältnis der ästhetischen Form zu bestimmen, für gewöhnlich als Lösungen des Inhaltproblems auf. Wir vergegenwärtigen uns in einer schematischen Übersicht diese Lösungsversuche; wobei wir uns unter Verzicht auf alle Einzelausführung kurz fassen dürfen, teils weil uns schon in anderem Zusammenhang Besprochenes neu begegnet, teils weil die gleichen Fragen bei Behandlung der praktischen Wirklichkeitsrelation ausführlicher dargetan werden müssen.

1. Die ästhetische Form, vertreten durch das darstellende Kunstwerk, ist in seiner Relation zur Wirklichkeit hinreichend bestimmt durch die Nachahmung, die scheinhafte Wiedergabe des Wirklichen. — Daß diese Bestimmung nicht ausreichend sein

kann, ergibt sich schon aus ihrer eingeschränkten Anwendbarkeit; ist doch die darstellende Form nur ein Sonderfall des ästhetischen Phänomens. — Aber die Bestimmung ist weiterhin falsch. Etwas nachbilden „wie es wirklich ist“, kann zweierlei heißen: Einmal es so darstellen, wie es mir, dem Betrachter in einem gewissen Augenblick wirklich erschienen ist (impressionistisch). Aber damit wäre die ästhetische Form wieder innerhalb des Schemas der Dingwirklichkeit unter dem Paar Illusion—Schein lokalisiert. Abgesehen davon, daß der Sinn einer solchen Wirklichkeitsverdopplung nicht einzusehen ist: wir hätten damit die Grundlage unserer Untersuchung aufgehoben und wären, statt die Negativität der Wirklichkeitsbestimmung unter einem höheren Gesichtspunkt zu überwinden, in eine schlechte Positivität zurückgefallen.

Nachbildung des Wirklichen kann aber zweitens heißen: Darstellung nicht des momentanen, zufälligen Aussehens eines Dinges, eines Lebewesens, sondern Erfassung und Wiedergabe ihres Wesens, ihrer „Idee“. Hier sind wieder zwei Möglichkeiten gegeben. Idee kann soviel wie Allgemeinbegriff bedeuten und abstrakt denkbar sein. Dann wäre die künstlerische Darstellung vom Begriff aus zu bestimmen, zu kontrollieren und zu korrigieren. Ihr Verhältnis zum Wirklichen wäre sekundär gegenüber der primären begrifflichen Erfassung; sie verhielte sich zu dieser wie die Anschauungstafel zum System der Zoologie. Oder aber die Idee ist als solche anschaulich und nur anschauend zu erfassen. Damit erst ist der ästhetischen Form ein ursprüngliches Verhältnis zur Wirklichkeit zugesprochen. Sie bringt etwas am Wirklichen zum Vorschein, was nur durch sie faßlich werden kann. Die Kunst wird zur Offenbarung der Wesensformen des Wirklichen.

Diese Version übertrifft insofern die anderen an Wert, als hier unter Ausschaltung heteronomer Bestimmungen eine eigentümlich-ästhetische Relation zum Wirklichen ins Auge gefaßt ist. Doch ist sie darum nicht haltbarer. Denn wenn wir überhaupt von der „Idee“ bestimmter Dinge, bestimmter Lebewesen, bestimmter Gattungen reden, muß hierunter ihr Allgemeinbegriff wenigstens mitverstanden sein. Es bleibt also nicht erspart, der ästhetischen Anschauung eine theoretische Funktion zuzumuten. Das bedeutet aber: eine ästhetizistische Theorie bilden. Zudem ist die Lehre von der Kunst als Ideen-Versinnlichung, wie sie

in Deutschland durch Winckelmann und Herder vertreten worden ist, prinzipiell nur in einem dogmatisch geschlossenen ästhetischen Horizont, d. i. unter Absolutsetzung eines bestimmten ästhetischen Ideals, möglich. Bei der ästhetischen Ideenlehre dachte man vorzüglich an die griechische Plastik, in der die Idee des „Menschen an sich“ ihre ewige Verleiblichung gefunden haben sollte.

2. Im Hinblick auf die Unzulänglichkeit aller Versuche, in der ästhetischen Erscheinung die objektiven Formen des Wirklichen wiederzuerkennen, mag man umgekehrt versuchen, die Wirklichkeit der ästhetischen Form in ihrer Beziehung zur Subjektivität, zur reinen, weltlosen Innerlichkeit zu finden. Die durch die Kunstform mitgeteilte Wirklichkeit beruht nicht in dem Gedanken, der als „Gedanke über . . .“ schon objektive Wirklichkeit mitteilt, sondern im Gefühl, der subjektiven Bewegung des Inneren. Der Wirklichkeitsbezug der ästhetischen Form bestände dann nicht in der Wahrheit hinsichtlich einer in ihr erscheinenden objektiven Wirklichkeit sondern in der Echtheit subjektiven Ausdrucks.

Nun bleibt diese Beziehung einerseits rein formal; um sie in konkretem Aufweis zu realisieren, müßte die Subjektivität als eine bestimmt-individuelle einer objektiven Wirklichkeit eingegliedert werden. Andererseits ist nicht einzusehen, wie eine Kunst von derartiger, rein expressionistischer Wirklichkeit dazu käme, die ihr fremden Formen der objektiven Wirklichkeit anders zu gebrauchen als etwa die altnordische Ornamentik es getan hat.

3. Die beiden ersten Typen der Wirklichkeitsbeziehung müssen fehlgehen, weil sie das Schema der Dingwirklichkeit mit der theoretisch-praktisch determinierten Subjekt-Objekt-Trennung zugrunde legen; in welcher Wirklichkeit die ästhetische Form keinen Raum hat. Alle Einzelkritik faßt sich in diesem fundamentalen methodischen Satz zusammen. Von vornherein hat daher größere Aussicht auf eine wenigstens formale Richtigkeit die spekulative Lösung, die im Schönen die Offenbarung der Idee erblickt. „Idee“ aber nicht als Idee besonderer Dinge oder Dinggattungen, sondern als eine der Subjekt-Objekt-Trennung enthobene geistige Wirklichkeit.

Wenn aber diese Lösung mehr tun will, als den im Grunde negativen Charakter ihrer formalen Einsicht durch ein positiv klingendes Wort zu verdecken, so wird sie die „Idee“ inhaltlich

bestimmen müssen. Diese Bestimmung schafft nun entweder von neuem eine im theoretischen Sinn objektive Wirklichkeit, die der ästhetischen Form gegenüber fremd bleibt; die Lösung fällt in den Typus 1 zurück und unterliegt den dort geltenden Einwänden. Oder die Idee bleibt anschaulichen Charakters, der begrifflichen Determination letztlich unzugänglich, woraus sich, wie z. B. bei Schelling, eine ästhetizistische Metaphysik ergibt.

Einen eigentümlichen, aber wohl nicht zum zweitenmal zu erprobenden Ausweg hat hier Hegel in seiner historisch-dialektischen Methode gefunden. Wie der ästhetische Idealismus setzt auch er die Untrennbarkeit von Idee und Erscheinung im Schönen. Hier ist also die Idee nicht in Begriffen ausdrückbar, denn es liegt „in ihrer eigenen Bestimmung, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können“. ⁸⁾ Aber diese absolute Einheit gehört einer zurückliegenden Stufe des historisch sich entfaltenden Geistes an, der inzwischen in der Philosophie mit dem höchsten Bewußtsein seiner selbst auch die Fähigkeit erlangt hat, den zuvor unablässigen Schönheitsgehalt begrifflich auszusprechen. So ist denn der Satz von dem Vergangenheitscharakter der Kunst nicht eine unbequeme, aber nebensächliche Zutat, sondern er hängt mit dem Grundgedanken der Hegelschen Ästhetik aufs engste zusammen. Ihn beiseite schaffen, wie es Fr. Th. Vischer getan hat, heißt: den spekulativen Angelpunkt aufgeben, das spekulative Gerüst zurückbehalten. Die so erneuerte Hegelsche Ästhetik mußte ein Koloß mit tönernen Füßen werden.

Wir versuchen nun, an diesen drei typischen Lösungen des ästhetischen Wirklichkeitsproblems, der objektiv-dinglichen, der subjektiv-psychologischen und der metaphysischen, die heteronomen Bestandteile von den methodisch geforderten und notwendig hervortretenden zu scheiden. Wir behalten dann einen Begriff der gesuchten Wirklichkeitsbeziehung übrig, der in der Aufhebung der absoluten Ansprüche des Schemas der Dingwirklichkeit mit der metaphysischen Lösung übereinstimmt, der aber nicht wie diese zu spekulativen Folgerungen fortgeht, sondern vorerst bei der Negativität und Formalität eines Postulats stehen bleibt.

Wir gehen aus von dem jedem Zweifel enthobenen Satz, daß die gesuchte Wirklichkeitsbeziehung überhaupt vorhanden ist.

Aber auch über die Art dieser Beziehung ergibt sich schon einiges aus der Bestimmtheit der ästhetischen Form. Wir sahen, daß sich das ästhetische Phänomen in einem Akte realisiert, der sich als Auffassen, „Verstehen“ (im Sinne einer vorlogischen Funktion) kennzeichnen läßt. Die problematische Wirklichkeitsbeziehung muß also in einem Sich-darstellen, Sich-zeigen des Wirklichen für eine verstehende Auffassung begriffen werden. Dieses Verhältnis des Sich-darstellens von Wirklichem, auf das darstellende Medium hin betrachtet, nennen wir Wahrheit. Die Wirklichkeitsrelation der ästhetischen Form besteht demnach in ihrer Wahrheit. Doch muß dies, da die Beziehung eigenständig und der Kontrolle der heteronomen Begrifflichkeit entzogen sein soll, eine eigentümliche „ästhetische Wahrheit“ sein.

Dieser Begriff einer „ästhetischen Wahrheit“ ist weiter nichts als ein formales Postulat. Er besagt hinsichtlich der Wirklichkeit: sie ist so beschaffen, daß sie sich der ästhetischen Erfassung darzubieten vermag; hinsichtlich der ästhetischen Form: daß sie auf eigentümliche Weise Wirklichkeit vermittele. Doch entzieht sich diese ihre Wahrheit der Nachprüfung und Bestimmung im einzelnen; besteht sie doch als „ästhetische Wahrheit“ weder in einer Übereinstimmung mit wirklichen Dingen noch in psychologischer Echtheit. Es bleibt nichts als die Forderung einer ganz formalen Übereinstimmung. Die im ästhetischen Phänomen erfaßte Wirklichkeit muß schließlich mit der Wirklichkeit, um die sich unsere Erkenntnis bemüht, identisch sein. Dennoch hat dieser nur dem Schein nach leere Begriff im Haushalt unserer Erkenntnis einen obzwar eingeschränkten, doch sehr bestimmten und anerkannten Gebrauch.

b) Die ästhetische Form als analogon ratiōnis.

Der Schein, als wäre das Postulat der ästhetischen Wahrheit leer und ohne konkrete Anwendung, verschwindet, wenn wir, auf der vorangeschickten Charakteristik der ästhetischen Form fußend, die Strukturgemeinschaft beachten, die sie mit der theoretisch erfahrbaren Wirklichkeit verbindet.

Um den Begriff des Sinnenbildes zu gewinnen, hatten wir zuerst den Gegensatz zwischen anschaulicher und theoretisch-begrifflicher Formung herauszuarbeiten. Nur so vermochten wir das echte ästhetische Bild von der in theoretischer Kenntnis-

nahme und praktischer Verhaltung durchschnittlich überangenen und schematisierten Bildhaftigkeit abzuheben. Dem Sich-halten in der Anschauung und der in ihr erfaßten Notwendigkeit steht gegenüber: das denkende Erkennen, das jene Anschauungseinheit zerschlägt und sie in ihrer ästhetischen Entwertung seinem Beziehungsgefüge als „Material“ der Erfahrung zugrunde legt.

Nun streben zwar anschauliche und begriffliche Formung nicht als divergierende Linien in gerader Richtung auseinander (wie der ästhetische Formalismus und der logische Relationalismus annehmen müssen), sondern sie sind in doppelter Weise miteinander verschlungen. 1. Die begriffliche Gliederung kann als „Inhalt“ in die anschauliche Form zurücktreten. 2. Das Denken entfernt sich nicht nur von der Anschauungsgrundlage, sondern kehrt immer wieder zu der nunmehr begriffenen, durchsichtig gemachten Erscheinung zurück. So sieht z. B. der Botaniker beim Betrachten der Pflanze ein auch in ästhetischer Hinsicht reicheres Bild als der mit der Natur Unvertraute. Aber selbst hier, wo eine gewisse Annäherung von ästhetischer und theoretischer Geformtheit hervortritt, bleibt die Gegensätzlichkeit erhalten. Das eine Mal, bei der inhaltlich gegliederten ästhetischen Form, ruht (um von der zu fordernden Stimmungsgrundlage hier zu schweigen) die Notwendigkeit des Erfassten in der anschaulichen Form; das andere Mal gibt der Begriff das zusammenhaltende Gerüst, dem gegenüber die Anschauung letztlich nur Veranschaulichung ist. Dort beruhigt sich das Verstehen in dem sinnlichen Dasein des Einzelnen, hier nimmt es die Zufälligkeit des Einzelnen als unvermeidliche Beigabe hin.

Doch diese Verschiedenheit oder relative Gegensätzlichkeit muß auf einer sie erst ermöglichenden Strukturgemeinschaft beruhen. Ohne sie könnte sinnvoll weder von einem begründenden Verhältnis der Erscheinungsform gegenüber der begrifflichen Erkenntnis, noch von einem „Zurücktreten“ der letzteren als Gliederungsfaktor in die ästhetische Form gesprochen werden. In diesen Verhältnissetzungen ist jeweils eine Formverwandtschaft wenn nicht ausgesprochen, so doch mitgemeint. Ohne sie wäre es schließlich unfaßbar, wie das künstlerische Schauen und das theoretische Erkennen bisweilen gerade in ihrer genialen Vollendung als Ausfluß einer gemeinsamen, geistig bildenden Kraft auftreten sollten.

· Diese schon immer vorausgesetzte, nur nicht formulierte Strukturgemeinschaft besteht darin, daß sowohl das begriffliche Erkennen wie auch das ästhetische Anschauen jeweils eine geordnete Ganzheit erfaßt. Der dadurch bezeichneten formalen Verwandtschaft entspricht es, wenn wir ihr Erfassen mit dem gemeinsamen Namen eines „Verstehens“ bezeichnen.

Was wir mit geordneter Ganzheit hinsichtlich der ästhetischen Form meinen, bedarf keiner weiteren Erklärung; sie ist der Oberbegriff zu dem Begriffe sinnhafter ästhetischer Gegliedertheit, wie er in der Charakteristik der gehaltvollen ästhetischen Erscheinungsform konkret hervorgetreten ist. Die Ordnungsganzheiten andererseits, wie sie der theoretischen Wirklichkeitserschaffung sich darbieten, sind zu mannigfaltig abgestuft, als daß sie hier auch nur in einer allgemeinsten Übersicht vergegenwärtigt werden könnten. Es muß genügen, einen ihnen gemeinsamen Zug hervorzuheben, der für das Verhältnis und den Unterschied zur ästhetisch-bildhaften Ganzheit charakteristisch ist. Diesen eigentümlichen Zug bezeichnen wir als die Relativität und Transzendenz der im theoretischen Bereich auftretenden Ganzheiten. D. h. die Ganzheiten sind 1. relativ auf einen Beziehungs- oder Gesichtspunkt, mit dessen Veränderung sich Bedeutung und Abgrenzung der Ganzheit ändert. Der Begriff Erde z. B. bezeichnet eine anders geordnete Ganzheit unter astrophysikalischem als unter politischem Gesichtspunkt. 2. Die theoretisch erfaßten Ganzheiten sind transzendent, d. i. sie weisen bei Festhaltung des Beziehungspunktes auf eine höhere, sie übergreifende Ordnungsganzheit. So ist z. B. in der Physik das „geschlossene System“ eine nur in der Abstraktion vorhandene, in der Wirklichkeit nirgends vorfindliche Ganzheitsbegrenzung.

Die Gemeinsamkeit von bildhafter und theoretischer Erfassung besteht also darin, daß hier wie dort eine Mannigfaltigkeit zu einer geordneten Ganzheit gegliedert wird. Als gliederndes Prinzip kann der Begriff auch den ästhetischen Gliederungsreichtum erhöhen und Übersehenes zur Anschauung bringen. Aber im Gegensatz zu der absoluten und geschlossenen Ganzheit des ästhetischen Bildes ist er „expansiv“, und ebenso sicher, wie er beim Aufbau der inhaltlichen Anschauung mitwirken muß, zerstört er sie durch seine relativierende Tendenz, sobald er aus einem untergeordneten zum konstitutiven Prinzip wird.

Mit der Feststellung dieser strukturellen Parallelität ist wohl etwas über das Zusammenwirken von Anschauung und Begriff gesagt, aber noch wenig über die uns hier beschäftigende Frage nach dem Verhältnis des ästhetischen Bildes zur theoretisch erfaßten Wirklichkeit. Die postulierte „ästhetische Wahrheit“ kann erklärt werden als Ordnungshaftigkeit, die in formaler Analogie zur ganzheitlichen Wirklichkeitsordnung steht. Aber dies ist auch alles.

Doch wir können die noch vage Analogie bestimmter fassen, wenn wir beachten, daß die absolute und geschlossene Ganzheit nicht bloß von dem schönen Bild repräsentiert wird, sondern daß sie auch in der theoretisch ermittelten Wirklichkeitsordnung ihren Platz hat. Jenes Relativieren der Ganzheit durch Änderung des Gesichtspunktes ist nicht willkürlich, und die Gesichtspunkte mit den ihnen zugehörigen Ganzheitsbegrenzungen stehen nicht anarchisch nebeneinander. Sondern in einer ordnungshaften Gesamtbeschaffenheit des Wirklichen muß die Mannigfaltigkeit und das Verhältnis der Blickrichtungen und Gesichtspunkte angelegt sein. Und entsprechend muß die „Einschachtelung“ der Ordnungsganzheiten in höhere zu einer letzten Ganzheit führen. Den eigentümlichen Einzigkeitscharakter dieser in der Theorie auftretenden absoluten Ordnungsganzheit bezeichnen wir als die „Totalität“ des Wirklichen.

Näher steht also die geordnete Ganzheit des schönen Bildes als absolut und geschlossen in Analogie zu der gleichfalls absoluten und geschlossenen Ganzheit des Wirklichen in seiner Totalität. Die ästhetische Wahrheit hat demnach ihr Wesen darin, daß sie in präserter Anschaulichkeit darstellt, was die Erkenntnis ihrem höchsten und allgemeinsten Gegenstand zuschreiben muß, aber nur stückhaft aufweisen kann. Das ästhetische Bilden und Erfassen ist so, wenn auch nicht wie die romantische Philosophie wollte, ein Organon der höchsten theoretischen Erfassung, doch ihr Prototyp; eine Beziehung, die sich in der philosophischen Begriffssprache (Idee, Weltanschauung) deutlich genug ausprägt. Das in anschaulicher Notwendigkeit ruhende schöne Bild, „selig in sich selbst“, wird zum Gleichnis, zum mikrokosmischen Symbol der allumfassenden Wirklichkeitsordnung. Und so weit die Tragfähigkeit dieser aus der Strukturanalyse der ästhetischen Form sich ergebenden Analogie reicht, dürfen wir der schwärmerischen Schönheitsinterpretation recht

geben, die in der Gliederung des Schönen das Universum selbst abspiegelt sieht; wofür die im Bereich Goetheschen Geistes entstandene Schrift von K. Ph. Moritz über die bildende Nachahmung des Schönen ein schönes Beispiel liefert.¹⁰⁾

Das Abstrakte, das auch dieser Konstatierung einer symbolischen Analogie anhaftet und das sie zunächst für die Interpretation der ästhetischen Form unbrauchbar macht, kann durch eine Erwägung getilgt werden, die anfänglich wie ein Einwand aussehen mag und den Abstand zwischen ästhetischer Formung und erkennender Wirklichkeitserfassung aufs neue erweitert.

Wenn man, gestützt auf die Analogie zwischen der absoluten, partiellen Ganzheit des schönen Bildes und der absoluten totalen Ganzheit der Wirklichkeit, sagen darf, daß in jener diese symbolisch miterfaßt wird, so hat man sich doch gegenwärtig zu halten, daß die „ästhetische Wahrheit“ dem Charakter ästhetischer Formung entsprechend ebenso Ausdruck einer Innerlichkeit sein muß. Die Innerlichkeit, die von der erkennenden Aufdeckung der Wirklichkeitsordnung aufs strengste ausgeschaltet werden muß — denn nur unter dieser Bedingung ist deren Objektivität erreichbar — gehört hier in Stimmung und Gefühl als untrennbar konstitutives Moment der ästhetischen Sinnform an. Ihre Wahrheit, wenn man noch von ihr sprechen will, kann danach nur die Wahrheit des in sich gewendeten, der Wirklichkeit fremden Gemüts sein, und die oben bezeichnete Analogie mag als bloße Spielerei erscheinen.

Dieser Schein einer neuen Entfremdung zwischen ästhetischer Form und Wirklichkeit ist hervorgebracht durch einen falschen und einseitig naturhaften Begriff der letzteren. Wenn freilich jene Totalität des Wirklichen gedacht wird als der universale Weltraum mit einer in ihm verteilten Materie, an deren einem Punkte etwas dem Ganzen gegenüber sehr Unwichtiges existiert, was wir „Leben“ nennen — dann freilich ist die Konstatierung einer Analogie zur ästhetischen Form gänzlich unanwendbar und höchstens für eine formale Lehre von den „Auffassungsformen“ (Kategorien in einem über die logische Erfassung hinausreichenden Sinn) von Interesse.

Tatsächlich ist die Wirklichkeit mehr und anderes, als es nach einem solchen formalistisch-physikalischen Aspekt erscheinen will. In diesem ihrem absolut gesetzten Dingcharakter hat die Wirklichkeit allerdings ein, wie wir sahen, nur negativ

zu bestimmendes Verhältnis zur ästhetischen Form. Wo aber immer von Wirklichkeit als einer Totalität, d. i. einer Sinn-ganzheit die Rede ist, kann nicht von dem Sinngebenden, für welches diese sinnhafte Ganzheit da ist, abstrahiert werden. D. h. die Wirklichkeit als Totalität muß die menschliche Existenz mitumfassen. Über das verwickelte ontologische Verhältnis, das sich hinter diesem „Mitumfassen“ verbirgt, sei nur soviel gesagt: daß auch die „dinghafte“ Naturwirklichkeit erst im Verhältnis zur menschlichen Existenz, mindestens als Erkanntes oder zu Erschließendes, zu einem Ordnungsganzen, einer „Welt“ sich zusammenfügt. Wenn sich daher für die philosophische, d. h. auf die Totalität des Wirklichen gerichtete Betrachtung die Wirklichkeit der menschlichen Existenz von jeher in den Vordergrund gestellt hat, so ist dies nicht ein bloß primitiver Anthropomorphismus, sondern es ist damit der notwendige Zugangspunkt zu der Frage nach der Wirklichkeitstotalität bezeichnet. Die fragliche Totalität wird uns mithin als eine „Lebens-ganzheit“, d. i. als realisiert im menschlichen Denken und Handeln nach ihrer geschichtlichen Aktualität, zu gelten haben.¹¹⁾

Hier muß hilfswise ein Satz eingeführt werden, der zwar von der heutigen Methodologie der Geisteswissenschaften noch nicht durchaus anerkannt ist, obwohl er sich aus dem Zwang der Sachen immer von neuem aufdrängt; ein Satz, zu dem sich Dilthey mehrfach ausdrücklich bekannt hat,¹²⁾ und dem die neukantische Werttheorie durch die Trennung von Wertung und Wertbeziehung vergebens auszuweichen sucht.¹³⁾ Er lautet in einer Formulierung Rümelins: „Das Gewesene wie das Seiende, Vergangenheit und Zukunft ist nur aus dem Seinsollenden zu verstehen.“¹⁴⁾ Das bedeutet: die menschlich-geschichtliche Wirklichkeit erschließt sich nur der willensmäßigen Teilnahme. Der Erkennende muß hier notwendig Handelnder sein im Sinn praktischer Beurteilung und Stellungnahme. Es steht dabei nicht eine nachträgliche, subjektive oder moralisierende Zutat in Frage, sondern eine Bedingung, unter der für uns Wirklichkeit überhaupt erst ist. Der praktische Wert ist für die menschlich-geschichtliche Wirklichkeit konstitutiv. Handlung (im weitesten Sinn der Willensbetätigung) und praktischer Wert sind genau so wenig zu trennen wie Sinnenbild und ästhetischer Wert.

Diesem ersten Satz von der praktisch-werthafter Konstituierung der historischen Wirklichkeit ist der zweite Hilfssatz hinzu-

zufügen: daß jede praktische Wertung — auch wenn sie in einer schroff imperativistischen Ethik auftritt oder alles auf die durch sich selbst unbeantwortbare Frage: was soll ich tun? stellt — letztlich in einem Existenzideal gründet. Erst von ihm lassen sich positiv formulierte Gebote ableiten. In ihm finden sich sowohl die altruistische als die bildungshafte Komponente der Ethik zusammen.

Nun ist die relative Verwirklichung des Existenzideals, im einzelnen wie in der Gemeinschaft, unter den gleichen Oberbegriff zu stellen, der schon vorher die Analogie zwischen ästhetischer Form und theoretisch erfaßter Wirklichkeit begründete: unter den Begriff der ganzheitlichen Ordnung.

Dort, wo in der griechischen Geistesgeschichte die Frage nach einer Norm für die menschliche Existenz sich von der ontologischen Fragestellung ablöst und sich zugleich auf das Verhältnis zu ihr besinnt, wo also zuerst von einer „ethischen“ Problemstellung gesprochen werden darf, tritt der Begriff der Ordnung in seiner vermittelnden Funktion hervor. Die entscheidende Stelle findet sich im Gorgias. Plato bezeichnet hier, was in der Seele der Gesundheit des Körpers entspricht, ihr Recht und Gesetz, durch welches es Besonnene und Gerechte gibt, als „Ordnung“ und „Anstand“ (*τάξις, κόσμος*) ist¹⁵) und im Philebos findet Sokrates: da sich das Gute nicht ohne ein gewisses Maß bestimmen läßt, „entflieht das Wesen des Guten in die Natur des Schönen“.¹⁶) Auf den Grundlagen der platonischen Harmonielehre hat Aristoteles seine Ethik errichtet. Und Plato selbst kann den Begriff der Gerechtigkeit nicht anders darstellen als in der konkret vergegenwärtigten Ordnung eines paradigmatischen Staatswesens.

Aber diese „Ordnung“ beschränkt sich nicht auf die idealen Entwürfe der Ethik, sondern sie ist das konstruktive Prinzip der Wirklichkeit, die sich (nach dem ersten der beiden übernommenen Lehnsätze) erst unter dem praktischen Wert konstituiert. Das gesamte morphologische Begriffssystem des Historikers — die Redeweise von Aufbau, innerer Zersetzung, Verfall usw. — ist nur verständlich im Hinblick auf eine „richtige Ordnung“. Die Staatslehre, in der griechischen Wissenschaft unzertrennlich von der Lehre vom „besten Staat“, hebt ihren eigenen Gegenstand auf, wenn sie die Trennung von Seinslehre

und normativer Lehre zu realisieren versucht, mag sie sich nun hüben oder drüben aufstellen, mag sie sich naturalistisch als Organologie, oder als Theorie der formalen Norm geben.¹⁷) — Das wirklichkeitskonstitutive praktische Ordnungsverhältnis, das man hier noch als Ordnungsschema abzuziehen versuchen kann, kompliziert sich dann unendlich, wo die einzelne bestimmte Persönlichkeit — die zu ihrer Auffassung ein „persönliches“ Verhältnis fordert — zum Gegenstand theoretischer Wirklichkeitserschaffung wird.

Die Wirklichkeitsordnung, auf welche das analoge Ordnungs-ganze des schönen Bildes symbolisch verweisen soll, erhält nun ein anderes Gesicht. Sie tritt dem Subjekt nicht mehr fremd als der Mechanismus eines „Universums“ gegenüber, sondern sie ist zunächst „unsere“ Wirklichkeit, die menschlich-geschichtliche Existenz, die sich erst dem in ihr Existierenden und Handelnden entdekt. Sie ist „Lebenswirklichkeit“; und die großen theoretischen Leistungen der Philosophie, die sie als solche in ihrer Ganzheitsordnung ins Auge zu fassen und darzustellen unternehmen, sind immer zugleich „Taten“, d. h. positiv mitbestimmende Mächte in der von ihnen enthüllten Wirklichkeit. — Damit gewinnt das bloß abstrakte Verhältnis der Analogie zu der innerlichen ästhetischen Form seine konkrete Anwendbarkeit. Jene theoretisch zu erfassende Wirklichkeitsordnung ist zwar nicht innerlich im Sinne der ästhetischen Stimmungsgetragenheit, aber ebensowenig steht sie dem Gefühl fremd und äußerlich gegenüber. Nur daß dieses nicht als solches, als Stimmung, als Ausdruck in ihr gilt wie in der künstlerischen Form, sondern theoretisch gebunden ist in normativen Ordnungsbestimmungen. Sie zeigt nicht das Stellungnehmen eines Menschen zur Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit, die als solche auch die Stellungnahme des Menschen in ihr mitumfaßt. Sie gibt eine „Weltanschauung“ — und die aufgezeigte Analogie ermächtigt uns nun, im gleichen Sinn von einer in der Kunst sich verwirklichenden Weltanschauung zu sprechen. Das schöne Bild nimmt in symbolischer Vergegenwärtigung vorweg, was die höchsten Anstrengungen des Geistes nur in wenn auch noch so großartigen Fragmenten zu zeigen vermochten: die mit dem Gemüt versöhnte Wirklichkeit, „versöhnt“ nicht vermöge eines Sich-Fügens in ein ursprünglich Fremdes, sondern durch Erfassung einer übergreifenden, die Innerlichkeit einbeziehenden Ord-

nungsganzheit, die freilich hier nur bildhaft-symbolisch verwirklicht ist. Um dies zu bewirken, braucht die Kunstform nicht aus der rein stimmungshaften Innerlichkeit zur sinnhaft differenzierten, die Wirklichkeit darstellenden oder bedeutenden Inhalten herauszutreten, sondern vermag als stimmungshaltige Form über sie hinweg zu heben. So hat der deutsche Geist in einer Epoche seiner Roheit und Verwirrung seine höchste musikalische Form gefunden. — Auf der anderen Seite löst sich diejenige Schwierigkeit auf, die das Problem des Wirklichkeitsverhältnisses akut werden ließ. Mit den darstellerischen Inhalten tritt die Wirklichkeit in die ästhetische Form ein. Die damit sich ergebenden Forderungen: daß die Darstellung „naturwahr“ sein solle oder daß die Natur in bestimmter Weise den subjektiven Bedürfnissen angepaßt, „stilisiert“ werden sollte — brauchen wir nicht als ästhetisch irrelevant abzuweisen; womit sie sich mit Recht nicht zufrieden gäben. Aber wir erkennen nun, daß beide Forderungen, die der subjektiven Ausdruckswahrheit wie die der objektiven Darstellungswahrheit, relativ sind auf den — wie wir jetzt im Sinn der aufgezeigten symbolischen Analogie sagen dürfen — metaphysischen Sinn der ästhetischen Wahrheit. Die Inhalte müssen auftreten als ruhend in einer Lebensganzheit, die das Subjekt seiner Welt ursprünglich durch eine übergreifende Ordnung einbezieht; und aus ihr leitet sich erst die Forderung der relativen „Übereinstimmung“ her. Ästhetisch wahr können also ebensowohl die „unnatürlichen“, anatomisch unmöglichen Gestalten der mittelalterlich-gotischen Plastik sein, wie auch die bis ins kleinste treulich nachgebildete Welt der niederländischen Malerei. Denn dort gehören die der Fleischlichkeit schwärmerisch entkleideten Figuren in ein lebendiges Ordnungsganzes, in welchem das Fleisch nur als geistig aufgezehrte Verkleidung gilt; und hier leben alle die kleinen und kleinsten Dinge in der andächtigen oder satten Behaglichkeit menschlich irdischen Daseins. Die Forderung, dies oder jenes so abzubilden, wie es da liegt, enthält freilich eine Zumutung, die an sich nichts mit der ästhetischen Gesetzmäßigkeit zu tun hat. Aber die einzelnen wirklichen Dinge, indem sie als Glieder in unser geordnetes Wirklichkeitsganzes eintreten, kommen der ästhetischen Formung gleichsam entgegen, werden ihr vertraut, die ja selbst eine symbolisch-analoge Ordnung von absoluter, in der Innerlichkeit

ruhender Ganzheit darstellt. Es ergibt sich eine Harmonie zwischen der Forderung natürlicher Darstellung und der ästhetischen Eigengesetzlichkeit, deren Grenzen freilich, so entschieden sie sich abzeichnen, endgültig nur durch die darstellerische Einförmigkeit bezeugt werden. So wird man z. B. feststellen können, daß der Schauplatz und die Inhalte des gegenwärtigen Lebens nicht eine vollgültige künstlerische Darstellung gefunden haben. Daß sie durch sich selbst der Eignung hierzu entbehren, wird man höchstens vermuten dürfen.

Wir überblicken noch einmal den Gang der bisherigen Überlegung. Gesucht war das ursprüngliche, positive Verhältnis der ästhetischen Form zur Wirklichkeit. Diese Frage wird akut durch die mit den Inhalten auftretenden heteronomen Wahrheitsforderungen, denen wir das formale Postulat einer spezifisch „ästhetischen Wahrheit“ gegenüberstellten.

Das Postulat der ästhetischen Wahrheit erfüllte sich mit konkretem Gehalt durch Aufzeigung der symbolischen Analogie zwischen dem absoluten innerlichen Ordnungsganzes der ästhetischen Form und dem totalen, die Stellung der Subjektivität einbeziehenden Ordnungsganzes der Wirklichkeit, dem die Philosophie erkennend zugewendet ist. Damit ist ein Doppeltes erreicht:

Einmal ist eine eigentümliche positive Wirklichkeitsbeziehung aufgewiesen. Die zuerst nur negativ bezeichnete Heraushebung der „Erscheinungswirklichkeit“ aus dem doppelseitigen Schema der Dingwirklichkeit, die eine anfängliche Aufteilung der ästhetischen Formganzheit in psychische und dingliche Bestandteile verhinderte, erhält nun ihren „Hintergrund“. Sie fällt nicht aus der Wirklichkeit heraus, wie es allerdings geschehen müßte, wenn die Dingwirklichkeit absolut gesetzt würde als Wirklichkeit überhaupt. Vielmehr verweist die innerliche Objektivität der ästhetischen Form, die dem rein sachwissenschaftlich oder rein seelenwissenschaftlich eingestellten Blick als Paradoxon erscheinen muß, symbolisch auf eine die Innerlichkeit mitumfassende Wirklichkeitstotalität. In dem schönen Bild, das ein Äußeres, Erscheinendes ist und dennoch ein Nicht-Dingliches, offenbart sich eine „höhere“ Wirklichkeit, die das Schema der Dingwirklichkeit als ein relativ gültiges unter sich befaßt.

Zweitens löst sich nun die durch die Tatsache des ästhetischen Inhalts geschaffene Aporie. Die für sich genommen heteronomen Forderungen der Darstellungs- oder Ausdruckswahrheit erhalten ihr relatives Recht aus der eigenständigen Forderung der ästhetischen Form, die in Analogie zu der Wirklichkeitstotalität ein „Lebensganzes“ darstellen soll. Die Einfügbarkeit in ein solches Ganzes begründet die „Vertrautheit“, mit welchem Begriff wir vorwegnehmend den Kreis möglicher Inhalte angeben (Kapitel III, 3c). Freilich haben wir uns bewußt zu halten, daß damit nicht ein Kriterium von der theoretischen Eindeutigkeit und Bestimmungskraft eines Maßstabes gegeben ist. Es erlaubt nur eine nachträgliche Erklärung, wenn nämlich die ursprüngliche Erfassung des Bildes gestört ist. So können uns auf einem Bild von modern naturalistischer Denkweise der Heiligenschein und sonstige göttliche Attribute abstoßen, weil sie unwahr sind, d. h. sich der bildlich dargestellten innerlichen Lebensganzheit nicht einfügen. Aber immer ist das Abgestoßenwerden früher als diese Begründung. Und falsch wäre es, von einer solchen vielleicht vervielfachten Beobachtung zu dem anders als vermutungsweise ausgesprochenen Satz fortzugehen: daß die heilige Geschichte nicht mehr ein möglicher Gegenstand künstlerischer Darstellung sei. Denn schließlich kann nur das Kunstwerk selbst lehren, wieviel Wirklichkeitsstoff sich das Gemüt als den seinigen aneignen und darstellerisch zum Ganzen einer seelischen Wirklichkeit formen kann.

Die Anschauung, so läßt sich der gleiche Sachverhalt formulieren, vermag, unbeschadet ihres ästhetischen Charakters, Inhalte von theoretischer und praktischer Sinnbestimmtheit aufzufassen, wenn diese nur als Teile in der Ganzheit einer durch sie repräsentierten Welt auftreten. Die Anschauung wird jedoch aufgehoben, sobald ein Inhalt als einzelner hervortritt und das Denken oder die praktische Teilnahme aus der Gebundenheit des bildhaften Erfassens hinaus auf einen transzendenten Zusammenhang führt. Die ästhetische Kontemplation verlangt nicht ein Sich-verschließen gegen alles, was nicht Ton, Farbe, Gestalt ist, sondern sie ist das Organisationsprinzip, das eine ganze Welt von Inhalten unter einer herrschenden Struktur, der bildhaft-ästhetischen, zusammenfaßt.

c) Modifikationen der ästhetischen Wahrheit.

Die Ästhetik des deutschen Idealismus gab ihrem Gegenstand eine schematisch-vermittelnde Bedeutung. Schon in Kants System ist diese Vermittlungsfunktion angelegt. Das Schöne wird innerhalb des Sinnlichen zum „Symbol der Sittlichkeit“ oder „Schema des Übersinnlichen“. ¹⁸⁾ Bei Schiller gewinnt diese Mittlerrolle als Versöhnung von Trieb und Pflicht einen vorwiegend ethischen Charakter; bei Schelling schließlich und dann bei Hegel wird sie ins Spekulative gewendet oder richtiger: durch die Betrachtung des ästhetischen Phänomens, an welchem die Einheit von Subjekt- und Objekt-Sphäre auf konkrete Weise greifbar wird, vollzieht sich in erster Linie die Gewinnung des spekulativen „absoluten Standpunktes“.

Wir fanden im vorigen die Lehre von der vermittelnden Bedeutung des Schönen in gewissen Grenzen bestätigt. Seine eigentümliche Formgesetzlichkeit widerstrebt der schematischen Aufteilung der in Subjekt- und Objekt-Sphäre geschiedenen Dingwirklichkeit, und das Innerliche seiner absoluten Formganzheit macht es zum Symbol eines die menschliche Existenz sinnvoll umgreifenden Totalwirklichen. Das widerspruchslose Ruhen in der Wirklichkeitsordnung, für die Erkenntnis eine nur stückweise realisierte Idee, für den Handelnden ein immer neu zu erwerbendes Verhältnis, ist hier vollendet, das Wirkliche vertraut gemacht und dem Gemüt angeeignet, wenn auch nur gleichnishaft in einem Bild.

Um diese „Aneignung“, d. i. die Einbeziehung von Gehalten in eine Bildordnung, die einem höchsten Lebens- oder Wirklichkeitsganzem analog ist, zu veranschaulichen, dann auch, um das Mißverständnis abzuwehren, als sei hier einem ästhetischen Harmonismus, der beschönigenden Ausschaltung des Nicht-Ordnungshaften, Widerspruchsvollen, Tragischen, das Wort geredet, geben wir eine schematisch gliedernde Übersicht ihrer typischen Formen. Nur dies, nicht absolut gültige Abgrenzungen will die folgende Aufzählung von Modifikationen der ästhetischen Wahrheit geben.

Wir unterscheiden: 1. die subjektive, 2. die gebrochene, 3. die objektive Aneignung.

1. (Die subjektive Aneignung.) Das Gewicht der Form ruht ganz in der sich selbst zugewendeten, als Stimmung zu Klang

und Gestalt werdenden Innerlichkeit. Diese geht zwar, wenn sie nicht als Musik inhaltleere Form bleibt, darstellerisch zu welthaften Inhalten hinaus, nicht um sich ihnen schilderungsfreudig hinzugeben, sondern um sie, unachtsam gegen den „natürlichen“ Zusammenhang, der inneren Welt einzubeziehen. Das vorgefundene Natürliche hat als solches weder seelischen noch ästhetischen Wert, es ist unwesentlich und erst verwandelt, in einem geistigen Fluidum gleichsam transparent gemacht, wird es in eine sinnvolle Ordnung gestellt. Diese bildhaft darstellerische Ordnung erscheint nun nicht in einem harten Kontrast zum Wirklichen des täglichen Umgangs — dessen Bedeutsamkeit hier nicht gefühlt ist — sondern in einer ekstatisch-träumerischen Fremdheit. Die ästhetische Auffassung muß, um in dieser Fremdheit sich heimisch zu machen, über die besonnen prüfende Versenkung hinaus sich zur Entrückung steigern. Das mächtigste Beispiel dieser „subjektiven Aneignung“ liefert wohl innerhalb des europäischen Kulturkreises die frühchristliche Kunst, wie sie vor allem in den Denkmälern von Ravenna auf uns gekommen ist. Der Spiritualismus der mittelalterlichen Kunst, so sehr sie sich auch mit Erdenstoff sättigte, bewahrt einen Teil dieser ekstatischen Subjektivität, sie erneuert und erhält sich, wenn auch schwächer und bisweilen artistisch verkünstelt oder pathologisch verzerrt, in der romantischen und nachromantischen Kunst, vor allem in der Lyrik. — Es gehört zu den Merkmalen dieses Typus, daß die verstandesmäßige Auslegung, die sich am leichtesten an den für sich bestehenden Inhalten orientiert, hier am wenigsten vermag.

2. (Die gebrochene Aneignung.) Die Innerlichkeit geht inhaltlich-darstellerisch zu der vorgefundenen Wirklichkeit hinaus, nicht, wie der vorige Typus, sie nur eben streifend, sondern um hart und fest zuzufassen. Aber die vorgefundene Wirklichkeit ist nicht sinnvoll, ordnungshaft, ganzheitlich, der Innerlichkeit versöhnt, sondern fragmentarisch, zerfallen, widerspruchsvoll. In dieser ihrer Härte wird sie unbeschönigt aufgefaßt. Die Versöhnung zu einem ordnungshaften Ganzen, ohne welche das schöne Bild sich nicht verwirklichen könnte, findet nicht mehr in der Sphäre des heterogen-sinnhaft geformten Inhalts statt. Wollen wir sie überhaupt im Bereiche des Gehalts nach ihrer stimmungshaften Unmittelbarkeit aufweisen, so läßt sie sich nur annäherungsweise bezeichnen, vielleicht als „Frömmigkeit“ oder

„leidende Gefaßtheit“. Innerhalb dieses Typus tritt das Gemeine, Niedrige, Häßliche, Dämonische, in seiner höchsten Form das Tragische auf. Gemeinsam bleibt: in dem Kosmos des Kunstwerks ein „akosmischer“ Bestandteil, wie wir ihn schon bei der formalen Erklärung des Häßlichen als gehaltliche Ergänzung annehmen mußten (Kap. II, 2c).

Während der erste Typus am weitesten entrückt, dürfte diese „gebrochene“ Aneignung der Wirklichkeit am tiefsten beschäftigen, weil sie am meisten der durchschnittlichen Erfahrung menschlicher Existenz entspricht und noch mitten in der Verzweiflung des Verstandes eine sinnvoll anschauliche Ganzheit darzubieten vermag. Während jener die rationale Auslegung fernhält, fordert dieser zweite Typus zur Ergänzung seiner fragmentarischen Darstellungswelt und zur Auflösung ihrer Widersprüche heraus. Aber je reiner sie ihren Typus verkörpert, um so sicherer müssen diese schlichtenden Auslegungsversuche scheitern. So gehört es zum Wesen der Tragödie, daß die Lösung ihres Konfliktes primär nicht Idee, nicht „denkbar“ ist, sondern nur in der anschaulichen Formung fühlbar. Hier besteht daher der größte Gegensatz zwischen Dichtung und Philosophie. Das „tragische Zeitalter“ der Griechen endet mit der Aufklärung, und es folgt als schärfste Antithese die heroische Verneinung des Tragischen durch Plato: die Aufhebung des Leids in der Eudämonie des Guten. Das tragische Genie der neueren Zeit, Shakespeare, vermochte sich erst nach Zerfall des spiritualistisch-platonischen Weltsystems des Mittelalters zu entfalten. Und man wird in der Deutung vorliegender Tatsachen nicht zuviel tun, wenn man sagt: daß in der philosophisch geklärten Welt des französischen Klassizismus im 17., des deutschen Klassizismus im 18. Jahrhundert eine spezifisch tragische Kunst nicht gedeihen konnte.

Wenn Hegel sich mit dem Problem des Tragischen, das sich ihm im Opfertod Christi darstellt, zuerst seiner geschichtsphilosophischen Dialektik nähert, so doch nicht, um eine „tragische Philosophie“ zu schaffen sondern im Gegenteil: um das Tragische in seiner erlebbaren Wirklichkeit denkend aufzuheben. So konnte auch der aus einem verwandten Gedankenkreis hervorgegangene Empedokles Hölderlins keine eigentliche Tragödie werden; genau so wenig, dürfen wir hinzufügen, wie

die Leidensgeschichte Christi von einem Christen als Tragödie gedacht werden kann.

3. (Die objektive Aneignung.) Die Innerlichkeit geht darstellerisch zu der Wirklichkeit in dem objektiven Reichtum ihrer Gestalt hinaus, versenkt sich in sie, durchdringt sie und eignet sie sich ausgleichend und zusammenfügend an. Dem reinen besetzten Anschauen bietet sich die Wirklichkeit dar, nicht fremd oder widerspruchsvoll, sondern in ursprünglicher Ordnungshaftigkeit dem Geist versöhnt. Man kann diesen Typus nicht besser charakterisieren als durch seine Verwandtschaft mit dem wissenschaftlichen Geist. Wir finden ihn daher vorwiegend durch die klassisch-griechische und klassizistische Kunst in der ihr eigentümlichen Verbindung von Natürlichkeit und Idealität verwirklicht. In ihm berühren sich die denkende Erfassung des Ordnungsganzen der Wirklichkeit und ihre symbolisch-sinnliche Analogie.

Platos Werk bezeichnet den geschichtlichen Augenblick, in welchem das Denken sich aller der Aufgaben bemächtigt, die wir noch heute mit dem damals geschaffenen Namen der Philosophie zusammenfassen, zugleich aber in das Erbe der poetischen Überlieferung eintritt. So daß das Denken als Ereignis, als Stattfinden im Gespräch mimetisch geformt, die höchsten Fragen der Weltdeutung im dichterischen Gleichnis ausgesprochen werden.¹⁹⁾

Mit der Schaffung einer philosophischen Terminologie, schon in Platos späterer Zeit einsetzend, blieb diese höchste, bruchlose Vereinigung von Denken und Bilden künftig unerreicht, so bedeutend übrigens ihre Fortwirkungen als Idee und so groß ihre späteren partiellen Realisierungen sind; keine wohl größer als die, zu der Goethe gelangte.

Dort, wo das Gedicht als Epos den reichsten Weltinhalt aufnimmt, drängt es auf eine ausdrückliche Stellung und Lösung der höchsten Fragen hin und will zur Rechtfertigung der Welt werden. So enthält Homer die begrifflich primitiven Elemente einer „ältesten griechischen Theodizee“ (W. Jaeger);²⁰⁾ Dante entnimmt dem System der Hochscholastik den Gedanken einer göttlich geleiteten Welt, Milton verkündet als den Zweck seines Gedichtes: to justify the ways of God to men.²¹⁾

Was in diesem Typus erreicht werden soll: daß die in erkenntnismäßiger Differenzierung aufgefaßte Wirklichkeit sich

noch zum Kosmos zusammenschließt, und sich so als gefühlte, innerlich antizipierte Ordnung der sinnlichen Darstellung anbietet, ist vielleicht das Höchste, wozu die menschliche Bildung sich erheben kann.

Es bedarf kaum der Versicherung, daß diese typische Gliederung nicht ein Fächerwerk geben will, in dem mit einem klaren Entweder-Oder jedes Werk seinen Platz findet. Viel mehr als auf die Trennung kommt es auf die Gemeinsamkeit an, die nach den allgemeinen Weisen ihrer an sich unendlichen Variation veranschaulicht werden sollte. Wesentlich ist, daß auch die abgeschlossenste Innerlichkeit des schönen stimmungshaften Klang- oder Gesichtsbildes symbolisch auf das Ordnungsganze der Wirklichkeit verweist, und daß andererseits der ausgebreitetste welthafte Darstellungsreichtum des Gedichts oder des Gemäldes in der innerlichen Ganzheit des Sinnenbildes ruhen muß; daß also jede Wahrheitsforderung, die die Übereinstimmung mit einzelner Wirklichkeit verlangt, erst aus dieser analogen Ganzheitsordnung ihr ästhetisch stets nur relatives Recht empfängt.

3. Die Freiheit der Kunst.

a) Heteronomie und Autarkie.

Das schöne Bild als gehaltvolle Form steht nicht nur in dem eben entwickelten analogisch-symbolischen Verhältnis zu der Wirklichkeit als einer geordneten Totalität. Da diese Wirklichkeit nicht eine „fertige“, dem Menschen sich entgegenstellende Welt ist, sondern eine von ihm zu erwirkende, als Ordnung der menschlichen Existenz sich realisierende, so wird durch den auf sie verweisenden Gehalt die Kunstform in eben diese praktische Wirklichkeit als Glied hineingestellt.

Zwar ist es ohnedies klar, daß die im Kunstwerk zugänglich gemachte ästhetische Form auch einen Platz in der tätigen Lebenswirklichkeit behaupten muß. Es ist selbstverständlich, daß man das Kunstwerk in verschiedenster Weise gebrauchen kann, als Fetisch oder Handelsartikel, als Schmuck oder Zeitvertreib, daß man Wirkungen von ihm erfahren und diese Wirkungen wiederum benutzen kann usw. Aber nicht darauf kommt es an, wozu man es verwenden, wofür man es allenfalls bestimmen kann, sondern wozu es sich selbst seinem eigenen

Sinn gemäß bestimmt; welcher Eigenbestimmung gegenüber alle jene Verwendungen, Wirkungen usw. sekundär sind, teils Ableitungen, teils Verfälschung des ursprünglichen Sinnes. Dieser eigentümliche Ort im Wirklichen ist nun, wie wir sahen, nur vom Gehalt aus zu bestimmen (die entsprechende Bestimmung vom formalen Moment her fällt rein negativ aus). Sie wird konkret faßbar an den Inhalten, die jeweils ein gewisses Verhältnis zu der praktischen, d. i. durch menschliche Tätigkeit bestimmten oder mitbestimmten Wirklichkeit aufweisen. So verbindet der religiöse Inhalt das Bild mit dem Kultus, der vaterländische mit der Politik usf. Es gibt schlechthin keinen Inhalt, der nicht zu seiner eigenen sinnhaften Erfassung eine Willensteilnahme, in Entscheidung, Stellungnahme, Sympathie oder in welcher Form sonst, erforderte. Selbst der fremde und ferne Inhalt gewinnt mit diesen seinen negativen Eigenschaften einen positiv praktischen Charakter, etwa den der Exklusivität. Was hier allein deutlich greifbar wird, ist vermöge des Prinzips der Kontinuität auf die ganz oder relativ inhaltleere stimmungshaltige Form zu übertragen.

Die Wirklichkeit also mit der Mannigfaltigkeit, der reichen Höhenabstufung und dem vielfachen Widerstreben ihrer Lebensinteressen legt hier ihre Hand auf das Kunstwerk, um es als rechtmäßigen Anteil für sich zu beanspruchen. Und wieder fragen wir, wie zuvor bei der Wahrheitsforderung, woher sie dieses Recht nimmt? Was diese Aufgaben und Zwecke, die Verehrung Gottes, die Verherrlichung des Fürsten, die Bewahrung frommen Angedenkens an den Toten, mit der ästhetischen Gesetzmäßigkeit zu tun haben? Diese Frage überhaupt abzuweisen, zu behaupten, daß es auf den Inhalt „nicht ankäme“, ist, wie sich zeigte, nicht möglich. Dringlicher noch und zugleich komplizierter wird die Frage durch die Beobachtung, daß es gewisse, wenn auch schwer faßbare Unterschiede in der Beanspruchung durch die Wirklichkeit gibt, daß die Kunst dem angetragenen Dienst bald fügsam sich hingibt, dann aber wieder allen Zumutungen unzugänglich bleibt. Es scheint ganz natürlich, daß sie als Choral, als Kirchenbaukunst sich dem religiösen Leben einfügt. So alt und wohlklingend aber die Verbindung: Kirchen-Kunst lautet, so widerspruchsvoll wäre es, von „Reklame-Kunst“ zu reden. Die Frage nach einem Kriterium, das zwischen echter und Tendenz-Kunst unterscheidet, wird dringlich. Und

diese wiederum ist nur zu entscheiden, wenn ein ursprüngliches, aus der ästhetischen Gesetzmäßigkeit selbst stammendes Verhältnis zur praktischen Wirklichkeitsordnung gefunden ist. Dies also steht hier in Frage.

Das vorliegende Problem ist so wenig erkünstelt, daß sich jede Ästhetik, ja jede historisch darstellende Beschäftigung und überhaupt jeder Umgang mit der Kunst in irgendeiner Weise zu ihm stellen muß. Über die theoretische Behandlung hinaus kann es immer wieder ein aktuelles Problem werden. Hinter der Frage nach dem Recht der Wirklichkeit auf die Kunst verbirgt sich der Anspruch der Wirklichkeit — oder wohl auch nur einer Partei — auf Ausübung dieses Rechtes. Es geht nicht nur um den Begriff sondern zugleich um den Bestand der Kunst.

Wir geben zuerst eine schematische Übersicht über die typischen Lösungen dieser Frage, die sich im wesentlichen zu einem scharfen Widerspruch einander gegenüberstellen. Auf der einen Seite wird die Kunst ohne Rücksicht auf ihre Eigenart einem fremden Wertsystem unterstellt, auf der anderen Seite soll ihre rein verwirklichte Eigenart sie von jeder Teilnahme zu einem artistischen Für-sich-sein ausschließen. Endlich ist die Möglichkeit einer positiven Vereinigung dieser widersprechenden Einseitigkeiten ins Auge zu fassen.

1. (Die heteronome Unterordnung.) Jeder kleine oder große Machthaber, der dem Künstler als Auftraggeber mit bestimmten Absichten und Zwecken gegenübertritt, hat die Frage der Einordnung der Kunst in die Wirklichkeit für sich bereits beantwortet. Die theoretische Frage ist nicht gestellt worden, und es wird nur eine praktische Entscheidung erwartet. Ebenso wenig ist eine allgemeine theoretische Lösung dort ins Auge gefaßt, wo der poetische Lehrmeister auswahlweise das auf prodesse aut delectare nebeneinander stellt; oder wo ein Theaterpraktiker wie Corneille das Vergnügen der Zuschauer als einziges Ziel proklamiert, welches aber die Nützlichkeit — durch Sentenzen, durch das Vorbildliche und Abschreckende der Sitten und Charaktere — notwendig einschließt.²²⁾

Eine prinzipielle Entscheidung wird dort möglich, wo ein allgemeiner Begriff von den die menschliche Existenz regelnden Werten gebildet wird und wo von diesem kulturellen Normbewußtsein her das künstlerische Produkt begriffen und be-

urteilt werden soll. Damit tritt die Kunstlehre erst in den Rang philosophischer Betrachtung, und es ist die Möglichkeit geschaffen, ihrem Gegenstand durch Beziehung zu anderen Werten eine höchste Idealität zu verleihen. Aber die ihm damit zugewiesene Stellung ist zweideutig, und sie kann in das Gegenteil einer gesteigerten Wertschätzung umschlagen. Indem der Begriff der Kunst abhängig gemacht wird von einem ihm fremden, normhaften Wirklichkeitsbegriff, erscheint sie als ein Mittel gegenüber den um ihrer selbst willen zu realisierenden Werten. Die Einordnung bleibt heteronom, die Wertung der Kunst ist um den Preis des ihr eigentümlichen Begriffes erkauft. Wo aber etwas als Mittel zur Erreichung eines Zweckes gewertet wird, kann das Mittel auch als untauglich befunden werden, wodurch dann die Schätzung in Verwerfung umschlägt.

Die in dem Gedanken einer Einordnung der Kunst in das Wirklichkeitsganze liegende Zweideutigkeit tritt hervor, wo zum ersten Mal der Begriff der Kunst in einem Denken gebildet wird, das normierend die menschliche Existenz umfaßt: in dem platonischen Staat. Die mimetische Dichtung wird als eine bedeutende, aber feindselige Macht behandelt, die nachahmende Kunst überhaupt aus dem Idealstaat gewiesen. An die Verurteilung durch Plato knüpft die Verteidigung des Aristoteles an. In der Kunstlehre des 8. Buches der Politik ist schon durch den Rahmen die Eingliederung in die Paideia des „besten Staates“ und die Bedürfnisse der politischen Gemeinschaft überhaupt gesetzt. Aber auch die Hauptbestimmungen der Poetik lassen sich als Replik auf Sätze der platonischen Kunsttheorie zurückführen, deren negative Tendenz sie in eine ethische und metaphysische Rechtfertigung verkehren. So wird der Lehre von dem doppelten Abstand des nachahmenden Bildes von der Wahrheit eine *τὰ καθόλου* darstellende Kunst gegenübergestellt; und dem Vorwurf, daß die künstlerische Mimesis in Aufregung der Leidenschaften den schlechtesten Seelenteil stärke, wird mit der Katharsis-Lehre begegnet.²³⁾

Mit dieser platonisch-aristotelischen Diskussion, in der ein verwandter Maßstab zu einem entgegengesetzten Ergebnis führt, ist der Kreis dieser Erörterung für die folgende Zeit wesentlich festgesetzt. Das Altertum, voran der Neuplatonismus, nimmt die apologetischen Gedanken des Aristoteles auf. In der christ-

lichen Epoche bis zum Ausgang des Mittelalters bleibt zwar die philosophische Reflexion dem Kunstleben im ganzen fern. Dennoch gehen die Spuren sowohl der verurteilenden als der apologetischen Richtung nicht verloren: die eine vertreten durch den Haß der Kirchenväter gegen das antike Theater, durch gelegentlich hervortretende asketische Feindschaft gegen Bilder, gegen Verfeinerung der Architektur oder der Musik, die andere durch Verteidigung der heidnischen Dichterlektüre und allegorisch-christliche Deutung der antiken Werke, durch die religiöse Wertung musikalischer Gemütshebungen. Dies alles freilich verwandelt in der christlichen Empfindungsweise und sehr entfernt von einer bestimmten allgemein-theoretischen Fassung.²⁴⁾

Die mit der Renaissance sich entfaltende Kunsttheorie greift aufs neue zu den apologetischen Topoi der Alten, zuerst in ganz praktischer Absicht und bisweilen im Kampf um das Lebensrecht der Kunst. So muß sich der Puritaner Milton bei seiner Kunstrechtfertigung (in der Vorrede zum Samson Agonistes) des Feindes im eigenen Lager bewußt sein. Aber auch als das 18. Jahrhundert diese praktische Abwehr in einem rationalen Lebenssystem untergebracht hat, in welchem sich die Kunst als Werkzeug der Aufklärung und Versittlichung durch einen wohlbestimmten Dienst legitimiert — selbst da steht der Widersacher auf. In der Debatte über den Wert der theatralischen Kunst, die sich aus dem durch Voltaire entfachten und siegreich durchgeführten Kampf um Konzessionierung eines Theaters in Genf entwickelt, ergreift Rousseau die Partei der Reformierten und seiner Vaterstadt und verkehrt die altüberlieferten schutzreichen Argumente zu Angriffswaffen.²⁵⁾

Aber nicht nur, daß die gleichen Denkmittel, die der Kunst ihren Ort und Rang in der Wirklichkeit sichern sollen, dazu dienen können, ihr das Daseinsrecht streitig zu machen. Gerade dort, wo das System des Lebens am straffsten rationalisiert, die Aufgabe der Kunst in ihm am eindeutigsten festgelegt ist, wie in der Aufklärungsphilosophie des 18. Jahrhunderts, ist das Wesen der Kunst offenbar am gründlichsten verkannt und ihre Eigentümlichkeit durch fremde Bestimmungen eingeengt. Als um die Jahrhundertmitte in Deutschland eine kräftigere Kunstbetrachtung und eine echte Kunstübung erwachten, zerfielen diese Konstruktionen in nichts. Und ebensowenig gelang es den positivistischen Systemen des 19. Jahrhunderts, von Saint-Simon

bis zu der neueren soziologischen Ästhetik, die Kunst in die von ihnen entworfene Lebensordnung einzugliedern. Die Kritik eines J. M. Guyau an der selbstsüchtig artistischen Kunst der Zeit behält ihr relatives Recht.²⁶⁾ Aber seine Rückführung des Ästhetischen auf eine universale Sympathie, also eine soziale Funktion, entspringt mehr einem ethischen Verlangen als einer autonomen Form-Charakteristik. Ähnlich blieb auch der deutsche Positivismus, der, wie z. B. F. A. Lange, der Kunst aufbürden wollte, was die zur Methodenlehre und Erkenntniskritik gewordene Philosophie nicht mehr zu leisten vermochte, die Bewußthaltung des Ideals, dem eigentümlichen Begriff und in jedem Fall der Aktualität zeitgenössischer Kunst fern.²⁷⁾ Denn diese begann sich eben damals nach ihrer allgemeinen Richtung und ausdrücklich durch den Mund einzelner Führer von dem ihr zugemuteten Dienst an der Gemeinschaft loszusagen.

Alle diese Beispiele zeigen nur, was in dem einfachen Satz enthalten ist: daß jede Bestimmung über die Einordnung der Kunst, wenn diese von einem der ästhetischen Form fremd gegenüberstehenden Wirklichkeitsbegriff ausgeht, als heteronome Bestimmung das Wesen des Künstlerischen verfehlen muß. Daß sich dabei die Frage nach der Tatsächlichkeit nirgends von der Rechtsfrage trennen läßt, ergibt sich mit Notwendigkeit aus dem Gegenstand selbst.

2. (Die Steigerung der Autonomie zur Autarkie.) Man darf wohl behaupten, daß Kant zuerst den Gedanken der ästhetischen Autonomie gedacht hat. Dies ist gelegentlich als Vorwegnahme eines erst hundert Jahre später aufgetretenen exklusiven Kunstbegriffes gedeutet worden.²⁸⁾ Wie aber immer es mit dieser Vorwegnahme bestellt sei — Kant selbst, ebenso wie seine Anhänger und Fortbildner, war weit davon entfernt, aus der Eigengesetzlichkeit der ästhetischen Auffassung (die Kant einschränkend als Heautonomie bezeichnete)²⁹⁾ auf ein Für-sich-sein der Kunst in der Wirklichkeit zu schließen. Für Kant kam eine solche Isolierung schon deswegen nicht in Frage, weil der dem „reinen Geschmacksurteil“ entsprechende Gegenstand für ihn nicht das Kunstwerk sondern die sog. „freie Schönheit“ war. Aber wenn man, über diese Einzelheit der Kantischen Ästhetik hinweg, das wesentlich Gemeinsame seiner und der gesamten nachfolgenden idealistischen Philosophie in der Begründung der „Autonomie des Geistes“ sehen darf, so schließt auch dies nicht

den modernen Begriff von der Autonomie der Kulturgebiete ein.³⁰⁾ Autonomie des Geistes bezeichnet gerade die alle Gliederung übergreifende einheitliche Gesetzmäßigkeit. Der gerechte Stolz der idealistischen Ästhetik, den Gegenstand anders als die Aufklärungsästhetik in seiner Eigentümlichkeit erfaßt zu haben, verband sich mit dem Bewußtsein, ihm gleichzeitig den ihm gebührenden Rang in der menschlichen Existenz gesichert zu haben.

Auch hätte sich der Kantische Begriff der Autonomie kaum von sich aus in Entfaltung seiner theoretischen Konsequenzen zum Begriff der Autarkie, d. h. des Für-sich-seins der Kunst in der Wirklichkeit hinaufgesteigert. Denn dieser Begriff ist ein Unbegriff, in sich widerspruchsvoll und leer. Wie nichts aus der Wirklichkeit herausfallen kann, so muß auch das Verhältnis der ästhetischen Form zur Wirklichkeit positiv bestimmt sein. Und wo man meint, diese Bestimmung umgehen und die Kunst abseits des Wirklichen stellen zu können, hat man sie schon unwillentlich getroffen.

Dieser Scheinbegriff also, die angeblich Kantische Idee einer „autonomen Kunst“,³¹⁾ hätte sich kaum ans Licht gewagt, wenn ihm nicht eine in dem Kunstleben selbst hervorgetretene Bewegung Rückhalt und eine Existenzmöglichkeit gegeben hätte, die freilich immer nur eine Scheinexistenz begründete. Diese Bewegung trat in Frankreich unter dem Schlagwort *l'art pour l'art* hervor. Die Redewendung von der Autonomie der Kunst wurde zum künstlerischen Programm, und tatsächlich schien die Praxis hier entschieden zu verwirklichen, was die Theorie nur halb festgesetzt hatte. Doch zeigt sich der näheren Betrachtung, daß der Sinn der hier erstrebten Autonomie mit der philosophisch bestimmten Eigengesetzlichkeit der ästhetischen Form nur eine sehr entfernte Verwandtschaft hat.³²⁾

Besser jedenfalls als aus der Kantischen Philosophie, mit der ein Zusammenhang nur zu erschließen, nicht konkret aufzuweisen ist, wird man die Richtung des französischen *l'art pour l'art* aus der kulturellen Situation verstehen, in der sie auftrat. Ihre Führer sind geboren unter der zweiten Restauration, als die großen Taten der Revolution und der napoleonischen Zeit schon eine fast unglaubliche Vergangenheit waren, aufgewachsen unter Louis Philipp, dem „Bankier auf dem

Thron“, als das Bürgertum, statt die ihm nach Auflösung der feudalen Gesellschaftsordnung zugefallenen kulturellen Aufgaben zu ergreifen, durch eine ängstliche Politik seine neuen Gewinnchancen sicherte, als mit den Anfängen des modernen Kapitalismus sein unzertrennlicher Partner, der Sozialismus, sich formierte. So empfing die neue Kunst ihren Charakter aus der Abwendung nicht von den Angelegenheiten der Menschheit und Kultur überhaupt, sondern von den Angelegenheiten dieser verachteten bürgerlichen Gesellschaft, aus einem Widerspruch gegen ihre falschen Ideale und ihre leere Betriebsamkeit, der sich ebensowenig mit einem gleichmacherischen sozialen Ideal befreunden konnte. Wohl proklamierte man, daß nun erst die Kunst in der Reinheit ihres teilnahmslosen Nur-Betrachtens, die Kunst an sich, ergriffen sei. Tatsächlich aber war diese Enthaltung vom Leben erzwungen, und die neue Exklusivität brachte nicht eine Kunst für sich selbst (womit nichts gesagt ist), sondern eine Kunst für wenige, feiner Organisierte, Nicht-Bürgerliche hervor. So fehlte auch neben dem stolzen Selbstgefühl, die Reinheit wahrer Kunst erst entdeckt zu haben, nicht das resignierte Bewußtsein von der Exzeptionalität und dem Notstandscharakter der geübten Enthaltung; ein Bewußtsein, das für die Humanisten unter den Dichtern namentlich durch die Erinnerung an den griechischen Kulturbegriff wachgehalten wurde.³³⁾

Wie nun aber eine außerhalb der Wirklichkeit für sich seiende Kunst, in welcher „die Tätigkeit stille steht“,³⁴⁾ in sich unmöglich und widerspruchsvoll ist, so wird die Abwendung von der Wirklichkeit zum positiven Verhältnis in ihr. Die geforderte artistische impassibilité wird selbst zu einem menschlichen Gehalt, bei Gautier zu einer heiteren Libertinage, bei Leconte de Lisle zu einer stoischen Haltung, bei Flaubert zu einer leidenschaftlich asketischen Selbstgeißelung. Es ist der romantische Subjektivismus, der sich in einem ihm feindlichen Zeitalter verzehrt.

In Deutschland steht Fiedlers Lehre, theoretisch bedeutender, aber praktisch unwirksamer, in einer gewissen Paralleltät zu der Theorie des *l'art pour l'art*. Auch hier der theoretische Anspruch, das eigentlich Künstlerische an der Kunst in seiner strengen Reinheit erst aufgedeckt zu haben; welcher Anspruch seine lebendige, aber durchaus parteiische und zeitbedingte

Fundierung in der resignierten Abkehr von der entfremdeten Wirklichkeit hat. Auch hier das gelegentlich sich verratende Bewußtsein von der fatalen Bedingtheit dieser Haltung in einer Zeit, die, wie Fiedler sich ausdrückt, die Welt nicht mehr „aus Idealen aufbaut“. ³⁵⁾

Die Autonomie als Eigengesetzlichkeit der ästhetischen Form verstanden — so fassen wir das an den Beispielen Veranschaulichte zusammen — läßt sich nicht in ein negatives Verhältnis zur praktischen Wirklichkeit umdeuten. Dieses muß schlechterdings positiv sein, und der Schein einer an sich undenkbaren Negativität entsteht nur dadurch, daß sich ihr eine bestimmte, kulturell bedingte Haltung zum Wirklichen unterschiebt, die als Ablehnung doch immer positiv ist, wenn auch in einem „defizienten Modus“. Man kann daher zwar das theoretische Problem aufstellen, wie der Begriff der Autonomie mit dem der Wirklichkeitseinordnung zu vereinigen sei. Aber es ist nicht möglich, die Termini des Gegensatzes realdialektisch zu konfrontieren und eine reine, aber des aktuellen Interesses bare „autonome“ Kunst und eine minder gewissenhaft ästhetische, aber dafür um so lebensvollere in Auswahl zu stellen.³⁶⁾ Dabei würde man nicht reale Kräfte oder künstlerische Möglichkeiten gegeneinander ausspielen, sondern das formale Moment gegen das Gehaltmoment, welche beide in Wahrheit als konstitutive Momente erst mit- und durcheinander möglich sind.

3. (Die autonome Einordnung.) Die Überwindung der ersten von den beiden geschilderten Einseitigkeiten, der heteronomen Einordnung mittels des Zweckbegriffes, wurde durch den deutschen Klassizismus weniger theoretisch als anschaulich-praktisch geleistet. Die leitende Anschauung bot sich in der griechischen Kunst und Kultur dar. Hier fand man beides: die eigentümliche Entfaltung der reinen Form, die doch vermöge ihrer Idealität in einem harmonischen Lebensganzen ruht; die schöne Form aus einem schönen Dasein geboren, dessen Ethos sie leibhaft darstellt. Es ist höchst charakteristisch, daß eine Ästhetik wie die von K. H. Heydenreich, der, obzwar abseits stehend, der Bewegung des Geistes doch zu folgen bemüht ist, sich mit einem „philosophischen Miniaturgemälde“ der griechischen Kulturganzheit einleitet.³⁷⁾ Wenn Schiller in den Briefen über ästhetische Erziehung die „absolute Gesetzgebung der Einbildungskraft“ (das Erbe Kants)³⁸⁾ mit der pädagogischen

Funktion der Kunst versöhnen will, so liegt die Lösung über die künstliche Konstruktion eines Zustandes der „höchsten Bestimmbarkeit“ hinaus darin: daß der die Einordnung bewirkende normative Begriff selbst eine ästhetische Komponente enthält. Was als harmonische Ausbildung aller Kräfte, als „Totalität“ den Sinn geschichtlicher Entwicklung und menschlichen Daseins bezeichnet, ist deutlich genug ebenso ein ästhetisches wie ein moralisches Existenzideal. Die in ihm stattfindende Einordnung der ästhetischen Form in die Wirklichkeit braucht allerdings der ästhetischen Autonomie nicht zu widersprechen.

Wo aber diese anschauliche Lösung durch Hegel zum Begriff gebracht wird, da ergibt sich die gleiche Problematik, die uns oben bei der Untersuchung des theoretischen Wirklichkeitsverhältnisses (der „ästhetischen Wahrheit“) entgegentrat. Die die Einordnung bewirkende Instanz in ihrer logisch begrifflichen Form, die Idee, muß entweder als eine Erneuerung der rationalistischen Heteronomie gelten. Oder man muß mit der Hegelschen Lösung auch sein historisch-dialektisches Weltbild annehmen, d. h. die Lehre von der Selbsterfassung des Geistes in der dialektischen Philosophie, die den weiteren Satz von dem Vergangenheitscharakter der Kunst als einer früheren, im wesentlichen überwundenen Objektivationsstufe des Geistes einschließt.

b) Autonomie und Freiheit.

Dem deutschen Neuhumanismus von Herder bis zur Romantik war die Frage nach dem Wirklichkeitsverhältnis der Kunst ein zentrales Problem. Hatte er doch den Sinn der Wirklichkeit wesentlich von der Kunst aus zu gewinnen. Wie er es liebte, dem Schönen eine metaphysische und pädagogische Mittlerrolle zuzuteilen, so war dieses für ihn faktisch der Zugang zur Welt. Kraft seiner so erworbenen Bildung besaß er, ungeachtet der Schwächen seiner Weltanschauung, eine Tiefe der Einsicht in diesen Gegenstand, die erst neu erschlossen werden muß, ehe daran gedacht werden kann, sie zu überbieten. Wenn wir uns hier mehr denn irgendwo als Schüler zu fühlen haben, wenn uns die im Neuhumanismus teils verkörperte, teils theoretisch aufgewiesene Lösung des Einordnungsproblems von paradigmatischer Bedeutung zu sein scheint, so bleibt darum

der ästhetischen Formcharakteristik eine neue, ob auch noch so skizzenhafte Beantwortung der hier gestellten Frage nicht erspart. Handelt es sich doch nicht um eine letzte „Abrundung“, die man aufsparen könnte, bis die Elemente gesichert sind; sondern in den elementaren Bestimmungen z. B. über Erscheinungsform und Gehalt ist diese „letzte“ Frage schon latent.

Es muß, so sahen wir, eine Einordnung der ästhetischen Form in die Wirklichkeit gedacht werden. Aber alle einordnenden Bestimmungen, z. B. die Setzung von Zwecken didaktischer, pädagogischer, religiöser Art, sind zunächst der ästhetischen Gesetzmäßigkeit gegenüber fremd, d. h. unvereinbar mit der ersten Voraussetzung: dem Begriff eines sinnvoll autonomen Aufbaus der ästhetischen Form.

Diese Aporie könnte sich nur in einer Bestimmung auflösen, welche die Wirklichkeitseinordnung der ästhetischen Form als hervorgehend aus ihr selbst, als in ihrem Wesen begründet aufwiese. Das Postulat einer solchen Bestimmung bezeichnen wir als die Freiheit der ästhetischen Form oder ihrer repräsentativen Verwirklichung, der Kunst. Freiheit ist also nicht der (in sich undenkbar) negative Begriff einer absoluten Unabhängigkeit und des Herausgehobenseins aus dem Wirklichen, sondern eine aus dem Wesen der Form selbst fließende Einfügung; womit eine ursprüngliche Harmonie, ein Aufeinanderangewiesensein von übergreifender Wirklichkeit und autonomer Sinnform gesetzt wäre. Wenn wir die hier in Frage stehende Wirklichkeit, die in sich und im Verhältnis zur Welt sinnvoll geordnete menschliche Existenz, als „Kultur“ bezeichnen dürfen, so ist Freiheit identisch mit „Kulturfunktion“.

„Autonomie“, der methodische Begriff für den eigengesetzlich sinnvollen Aufbau der ästhetischen Form, und „Freiheit“, die Stellung der Form in der Wirklichkeit bezeichnend, sind demnach nicht ein und derselbe Begriff; aber ebensowenig ist der eine von dem anderen zu trennen. Ohne Freiheit könnte die autonome Form nicht zur Wirklichkeit kommen, und ohne Autonomie wäre die Forderung der Freiheit sinnlos. Autonomie kann nicht eingeschränkt, verteidigt, angegriffen werden; als der allgemeinste Begriff ästhetischer Wesensgesetzmäßigkeit ist er allen Modifikationen entzogen. Freiheit, als ein Verhältnis in der Wirklichkeit, kann allerdings Einschränkungen und Schwankungen erleiden;

aber mit ihrer Aufhebung wird auch die Existenz der Kunst aufgehoben. Dem praktischen Charakter der Wirklichkeit entsprechend ist Freiheit nicht nur ein theoretisches, sondern auch ein praktisches Postulat. Die Kunst soll frei sein, um überhaupt sein zu können; und diese Forderung muß sich auf die Autonomie berufen. Danach könnten wir nicht zustimmen, wenn man die Verbindung des theoretischen Autonomiebegriffes mit den praktischen Bestrebungen z. B. des *l'art pour l'art* für das Ergebnis einer bloßen Äquivokation hielte. Gleichzeitig werden wir uns aber vor dem einseitig an einer bestimmten kulturellen Situation orientierten artistischen Freiheitsbegriff hüten müssen.

Es findet hier ein genau analoges Verhältnis statt wie zwischen Autonomie der Erkenntnis und Freiheit der Wissenschaft. Autonomie bedeutet hier die Eigengesetzlichkeit der durch die Wahrheitsnorm regulierten Erkenntnis; womit diese noch nicht als *science pour la science* der Wirklichkeit enthoben ist. Nur auf Grund dieser Autonomie kann Freiheit für die Wissenschaft gefordert werden. Diese Freiheit ist in der Wirklichkeit vielfach und in verschiedenem Grade eingeschränkt. Würde sie jedoch aufgehoben, das Denken zum bloßen Instrument der Interessen gemacht, wäre auch die Wissenschaft aufgehoben.

Hier wie dort ist Freiheit die Idee einer stufenweise realisierten Harmonie von Wirklichkeit und autonomer Sinnform.

Es fragt sich nun, welchen konkreten, eine mögliche Anwendung erst verbürgenden Gehalt wir diesem als formales Postulat gefaßten Freiheitsbegriff geben können.

Die Richtlinien hierfür liegen bereits vor; sie waren bei der Ausfüllung des gleichfalls zuerst formal gefaßten Begriffes der „ästhetischen Wahrheit“ zu entwickeln. Denn die beiden Begriffe der ästhetischen Wahrheit und der ästhetischen Freiheit stehen in strenger Parallelität und Wechselbeziehung. Sie betreffen das gleiche Verhältnis zur Wirklichkeit, wenn auch in verschiedener Aufsicht. Dort handelt es sich um den Nachweis eines Verhältnisses, vermöge dessen ohne Verletzung des Autonomieprinzips gesagt werden könne, daß in der ästhetischen Form Wirklichkeit erfaßt wird. Und wir glaubten dieses Verhältnis in einer symbolischen Analogie zu dem totalen Wirklichkeitsganzen zu finden. Diese Analogie gewann nur dadurch ihre konkrete Sinnhaftigkeit und Anwendung, nur dadurch wurde der Begriff der Totali-

tät überhaupt realisierbar, daß wir diese Wirklichkeit als „unsere“ Wirklichkeit, d. h. als die Wirklichkeit im sinnvollen Zusammenhang der menschlichen Existenz verstanden. Damit war zugleich ein praktisches Moment an ihr aufgedeckt; d. h. die Wirklichkeit war nur zu verstehen als eine in Willenshandlungen hervorgebrachte, ständig zu verwirklichende. Jedes darstellerische Verweisen auf sie ist also (wie sich uns namentlich an den Darstellungsinhalten zeigte) ein „Handeln“ in ihr; von dem bloßen sympathischen oder antipathischen Mitfühlen bis zur aktiven Parteinahme abgestuft.

Betrachten wir nun mit einer Blickwendung, die in dem Charakter der ästhetischen Wahrheit und der in ihr sich entdeckenden Wirklichkeit selbst angelegt ist, die ästhetische Form nicht als darstellerisch verweisend, sondern als verflochten in die praktische Wirklichkeit, so bietet sich der Frage nach der autonomen Bestimmung dieses praktischen Verhältnisses die gleiche Analogie dar, die das theoretische begründete. Wir sagen also: die praktischen Ansprüche, Forderungen, Impulse, die die Einordnung der Kunst in die Wirklichkeit realisieren, sind dann nicht heteronom, wenn sie in einer Lebensganzheit wurzeln, die als Totalität in Analogie steht zu der absoluten, innerlichen Ganzheit der ästhetischen Form. Die Teilhaftigkeit der praktischen Sinnform zerstört die kontemplative Organisation, indem sie aus der Unterordnung unter die ästhetische Struktur und ihre bildhafte Ganzheit heraustritt. Die nun unmittelbar, außerhalb der ästhetischen Bindung, sich anknüpfende praktische Relation läßt das Bild zum Mittel herabsinken, das einen Impuls oder eine Tendenz auf vielleicht anziehende, aber ästhetisch unechte Weise verkleidet. Wogegen die in einer ursprünglich verwandten Ganzheit verwurzelte Bestrebung, dem Sinn der ästhetischen Form gemäß wirkend, dieser ihre Freiheit verschafft. Hier allein realisiert sich das Verhältnis der echten ästhetischen Unterordnung, die einen Inhalt in der ihm eigentümlichen Form erscheinen läßt.

Sogleich ist hier die Einschränkung hinzuzufügen, die über den Wert dieses Kriteriums bescheiden zu denken lehrt. Genau so wie das entsprechende Kriterium der „ästhetischen Wahrheit“ erlaubt sie nur eine nachträgliche, die unmittelbare Erfassung der verwirklichten schönen Form auslegende Beurteilung; und sie gibt keinen abstrakt festzustellenden Maßstab, um

etwa die eine Bestrebung als würdig der Verherrlichung durch die Kunst, die andere im Gegenteil für unwürdig zu erklären. Diese Entscheidung fällt der schöpferischen Formung anheim. Denn jene „Lebensganzheit“, d. i. die ordnungshafte Wirklichkeitstotalität, aus der das Tun quellen oder, was das gleiche besagt, auf deren Verwirklichung es abzielen kann, steht nicht in logischer Explikation als handgreiflicher Maßstab vor uns, sondern bleibt eine in der Erkenntnis nur stückweise aufgedeckte Idee. Es war also nichts Geringeres als das philosophische Herrscherbewußtsein Platons, der sich im Besitz und unter der Verantwortung dieser Totalität weiß, erforderlich, um von ihr aus mit bestimmten Geboten und Verboten an die Kunst heranzutreten. Nirgends ist der als Philosophie auftretende, in bestimmten Forderungen formulierte Anspruch der Wirklichkeit an die Kunst härter mit ihr verfahren; und dennoch ist dies der einzige Fall, in dem er nicht als schulmeisterliche Bevormundung oder subjektives Desiderat zu beurteilen ist.

Wenn also die Analogie zwischen der Ganzheit des Bildes und der Totalität der Lebenswirklichkeit, in welche das Bild einzuordnen ist, auch nicht ein absolutes Kriterium liefert, um im einzelnen Fall über die „Kunsthfähigkeit“ einer Bestrebung zu entscheiden und die Grenze zwischen Tendenz und echtem, den Kunstcharakter nicht beeinträchtigenden Ethos auf allgemeine Weise festzulegen, so hat es doch in den Grenzen, die ihm durch seine „Nachträglichkeit“ und seine Unfähigkeit zur bestimmten Entscheidung des Einzelfalls gesetzt sind, eine konkrete Anwendung. Diese besteht darin, daß es erlaubt, 1. das Verhältnis der Kunst zu den kulturellen Formen der menschlichen Existenz im allgemeinen festzulegen, 2. das Verhältnis der Kunst zu dem geschichtlichen Zustand menschlicher Existenz, aus welchem sie jeweils hervorgeht, ihre, wenn man so sagen darf, kultur-symptomatische Bedeutung zu beurteilen.

1. (Die Kunst und die Formen der Kultur.) Gestützt auf eine Theorie, die ihren historischen Ursprung bei Schleiermacher hat und von der modernen Religionsphilosophie³⁹⁾ aufgenommen und verschiedentlich umgebildet worden ist, dürfen wir sagen, daß wenn nicht das Wesens-Merkmal überhaupt so doch ein entscheidendes Kennzeichen der Religion ihre Beziehung auf die die menschliche Existenz umfassende Totalität der Wirklichkeit ist. Das religiöse Institut wird zwar bestimmte Grenzen seiner

Kompetenz gegen den Staat, gegen die Wissenschaft haben. Dem Wesen der Religion sind derartige Einschränkungen fremd. Allen von ihr zugestandenen, in Wahrheit ihr aufgedrängten Kompromissen zum Trotz tendiert sie auf Bestimmung des theoretischen Weltbildes durch Mythos oder Dogma, und, untrennbar hiervon, auf Regelung der gesamten menschlichen Existenz in der von ihr entworfenen Welt — welche Regelung die verschiedensten Stufen von der Speisevorschrift über die Gesetze einer theokratischen Verfassung bis zum Sittengebot durchläuft. Wo die Ansprüche der offiziellen Konfession sich unter dem Zwang der kulturellen Situation „verinnerlicht“, mehr oder weniger auf das bloße Gefühl zurückgezogen haben, verrät sich der unveräußerliche Totalitätsbezug der Religion in doppelter Weise. Einerseits wird der spezifisch religiöse Heiligkeitsanspruch von denjenigen kulturellen Formen usurpiert, die eine Lebenstotalität sei es erkennend sei es praktisch gestaltend erfassen können: von der Philosophie und von dem Staat. Auf der anderen Seite werden die von der offiziellen Religion aufgegebenen Ansprüche von den Sekten wieder aufgenommen, die oft von peripheren Punkten, Grillen und Absonderlichkeiten, die verlorene Ganzheit zurückgewinnen wollen.

Von hier aus erklärt sich die Verwandtschaft von Kunst und Religion. Dem Dienste der Religion haben sich die Künstler als Gläubige von je am leichtesten gefügt und haben in diesem Dienst ihre mächtigsten Gehalte gefunden. Denn die Gebote der Religion stammen nach ihrer Wesenheit — d. h. von ihrer möglichen Entartung zu Parteiinteressen abgesehen — aus einer Lebenstotalität, die der ästhetischen Form analog, gewissermaßen konzentrisch mit ihr ist, weil sie als „innerliche“ die menschliche Existenz in ihr Ordnungsganzes einbezieht. Die Religion verspricht in neuen Formen immer das gleiche, „die Versöhnung“ — und eine solche Versöhnung, d. i. Umfassung von Wirklichkeit und menschlicher Existenz unter einem Ordnungsganzem, leistet die Kunst, wenn auch eingeschränkt in den Grenzen einer bloßen symbolischen Bildhaftigkeit. Inmitten der oft wirren, rohen und willkürlichen Symbolik, die die Religion hervorgebracht hat, ist das Kunstwerk das natürliche Symbol, dessen Kraft auch dann nicht zu erlöschen braucht, wenn seine von dem Dogma vorgeschriebenen Einzelinhalte ihren Wert eingebüßt haben. Denn neben und in den Einzelheiten der inhaltlich dargestellten

Welt enthält es ihr Ordnungszentrum, die Frömmigkeit als die Stimmung, in welcher jene Welt erst lebt. Während also jede teilhafte praktische Bestrebung, welche die Kunst in ihren Dienst ziehen möchte, es mag um ein soziales Programm oder um Sicherung eines Thrones gehen, sich die Frage vorlegen muß, wie sie es anfangen könnte, erst einmal die Künstler für ihre Sache zu gewinnen, und während sie trotz aller Protektion an dieser Frage schließlich scheitern muß, ist die Religion solchem Zweifel enthoben.⁴⁰⁾ Denn sie übergibt nicht fertige Programmpunkte und abgemessene Interessen zur Versifizierung, sondern kann nur das Meiste, den ganzen Menschen, fordern, und erst aus der absoluten Forderung gewinnen die einzelnen Gebote und Lehren ihren Sinn. So vermag sie auch das Meiste zu gewähren — das Beruhen der Existenz in einer absoluten Ordnungsganzheit — und das Kunstwerk mit seinem natürlichen Verweis auf die Totalität fällt ihr von selbst zu. Denn alle anderen Inhalte und Antriebe, die der Formung sich darbieten könnten, sind neben diesen aus einer höchsten Ganzheit stammenden dem Wesen des ästhetischen Gebildes fremd.

Die Kunstgeschichte bestätigt in so reichem Maße das enge Verhältnis von Religion und Kunst, daß es kaum einzelner Belege bedarf. Die bildende Kunst der Griechen tritt erst mit dem Hellenismus aus der religiösen Bindung. Ebenso lebt ihre Dichtung von Homer bis zu den Tragikern von dem religiös-mythischen Gut. Das christliche Mittelalter, dessen bildende Kunst und Architektur vorwiegend der Kirche dienen, kennt wohl eine ausgesprochen weltliche Dichtung. Diese erscheint dort, wo ihre Wertungen und menschlichen Kräfte aus einer vorchristlichen Welt stammen, wie im Nibelungenlied, seltsam entgöttert. Innerhalb der höfisch-ritterlichen Dichtung reicht gerade dasjenige Epos, das sich über den Gattungscharakter einer adligen Belehrungs- und Unterhaltungsliteratur am höchsten erhebt, der Parzival, in die religiöse Sphäre. Und das vielfach fade Spiel des Minnesangs gewann seinen reinsten dichterischen Adel in der mystischen Verklärung der Vita Nuova und endlich in der himmlischen Führerin der Göttlichen Komödie. Die Weltordnung dieses Gedichtes läßt dann in ihren untersten Regionen wieder die irdische Leidenschaft unselig sündiger Liebe zu, die Gottfried von Straßburg halb spielerisch zum Thema seines Gedichtes gemacht hatte.⁴¹⁾

In die poetische Dürre der deutschen Aufklärung des 18. Jahrhunderts, in der die Poetiker sich wegen ihrer Beschäftigung mit einer so leichtfertigen Angelegenheit entschuldigen zu müssen glaubten, brachte die Erinnerung an Milton die Ahnung des Dichterischen, Klopstocks „heilige Poesie“ den Atem großer Kunst; und vielleicht darf man als die höchsten religiösen Manifestationen des deutschen Geistes nach Luther zwei Dichtungen bezeichnen: Goethes Faust und Hölderlins späte Hymnen.

Aber auch dann, wenn die bildnerische Kraft der überlieferten religiösen Stoffe erschöpft und dem Bildungsleben entrückt scheint, sucht das wache religiöse Bedürfnis eine wenn auch nie rein und dauernd gewährte Beruhigung in den symbolischen Gebilden der Kunst, namentlich der Dichtung, die des reichsten Weltinhaltes mächtig ist.

Nach dem Verhältnis zur Religion läßt sich das Verhältnis der Kunst zu den Formen des kulturellen Lebens überhaupt im allgemeinen beurteilen. Je mehr sie an der Gestaltung einer Lebensganzheit mitzuwirken berufen sind, je näher sie dadurch dem absoluten Anspruch der Religion kommen, um so natürlicher hat sich die Kunst ihrem Dienst gefügt. An erster Stelle steht hier der Staat als die höchste Form politischer Gemeinschaft. Im Altertum hatte er sich nirgends von der kultischen Grundlage gelöst. Der Gedanke, in dem der antike Staat zur Zeit seiner Reife seine religiös-philosophische Verwurzelung erweist, durch den er demzufolge künstlerisch produktiv wird, ist der nomokratische Freiheitsgedanke. Der Vaterstadt, ihren Göttern und der bürgerlichen Areté, nicht den großen und kleinen Tyrannen gilt der politische Dienst der Kunst. Mommsens Urteil über die Bemühungen der aufsteigenden römischen Monarchie, die geistigen Kräfte der Kunst für sich zu dängen, gilt für den Kreis der klassisch-politischen Gesinnung des Altertums überhaupt: „Poetisch und schöpferisch ist nun einmal unbedingt und ausschließlich die Freiheit; sie und sie allein vermag es, noch in der elendesten Karikatur, noch mit ihrem letzten Atemzug frische Naturen zu begeistern.“⁴²⁾

Das Mittelalter bewahrte den antiken Staatsgedanken und steigerte seinen religiösen Anspruch ins Ungeheure durch Erhebung zur Idee der katholischen Monarchie; die Höhe und Universalität dieser Idee ward freilich mit ihrer praktischen Kraftlosigkeit bezahlt. Die neuen, auf die Gesamtgestaltung des

Daseins wirkenden Ideen, die der Okzident dem politischen Erbe der Antike hinzuzufügen hatte, waren in erster Linie der Gefolgschaftsgedanke, dann, in der neueren Welt erst entschieden und schließlich siegreich hervortretend, der Nationalitätsgedanke. Beide sind künstlerisch produktiv geworden, wenn auch kaum irgendwo rein für sich, überhaupt nur in gewissen Grenzen und häufig durch romantisch-sentimentale Fälschungen vertreten. Die rauhe Größe der Gefolgschaftsgesinnung, wie sie in dem altfranzösischen Rolandslied lebt, oder ihre in Rüdiger von Bechlarern verkörperte Menschlichkeit ist nachher nicht mehr erreicht worden. Die Werte und Gesinnungen, die die neue Welt ihren Künstlern darbot, waren im wesentlichen anderer Art, und überhaupt zum geringeren Teil politisch. Die größte politische Idee der Neuzeit, die einzige, die ernstlich mit dem Anspruch, die Welt umzugestalten, auftrat, der Sozialismus, hat keinen dieses Anspruchs würdigen künstlerischen Ausdruck gefunden.

Es möge genügen, hier noch den Gegenpol anzugeben: denjenigen Typus praktischer Bestrebung, den die Kunst am wenigsten sich einzugliedern vermag. Er findet sich in der Welt des herrschenden ökonomischen Individual-Interesses, die ihrem Prinzip nach akosmisch und in ihrer freilich nirgends zu realisierenden Reinheit die Negation jedes umfassenden Ordnungsganzen ist. Die Richtung des Willens ist hier notwendig teilhaft, auf Mittel gerichtet, die zu dem Zweck immer nur eine opportune, keine wesenhafte Eignung haben. Daher der größte Gegensatz zu der künstlerischen Form, die niemals bloßes Mittel sein kann und die, wo sie dienen und geben soll, empfangen muß, wovon sie als gehaltvolle existiert: die aus einer Lebensganzheit wirkenden Impulse. Daher wird der kluge Kaufmann durchschnittlich ein schlechterer Mäzen sein als selbst der eitle Fürst — wenn es nicht geschieht, daß sich der Kaufmann (wie Cosmus von Medici) zum Fürsten erhebt. Daher erstickt nichts so gründlich den künstlerischen Geist wie die kleinbürgerliche Enge des Daseins, die das Geringe, Teilhafte, Periphere zum Weltmittelpunkt machen will. Diese taugt nicht einmal zur Idylle, die aus dem verzichtenden Sich-Beschränken, nicht aus der Beschränktheit hervorgeht.

2. (Das Verhältnis der Kunst zu dem geschichtlichen Zustand.) Aus dem eigentümlichen Ganzheitscharakter der ästhetischen

Form ergibt sich, daß nur solche Inhalte und Impulse der Einformung sich darbieten, die aus einer analogen Lebensganzheit stammen. Das Leben ist für den Künstler nirgends bloßer indifferenten Stoff, sondern es trägt eine Eignung als eine gewisse Geformtheit oder Formbarkeit an sich, wenn auch die Bestimmung dieser Eignung im einzelnen nur durch die schöpferische Formung selbst erfolgen kann. Hierauf beruht die Bedeutung der motivischen Überlieferung, die merkwürdige Tatsache, daß die große Kunst kaum jemals neu Erfabtes gestaltet hat. In dem überlieferten Stoff, der die Wertungen und tiefsten Kräfte einer Nation oder eines Kulturkreises in einer neuen Formungen sich anbietenden, nur halb entwickelten Gestalt in sich trägt, besitzt die Dichtung ihren natürlichen Halt, und durch ihn gliedert sie sich dem Gesamtleben ein. Den Mangel eines bestimmten und kräftigen Stoffkreises hat unsere klassische Dichtung mit einer experimentierenden Unsicherheit bezahlen müssen; und das Gefühl dieses Mangels hat bei Herder und dann bei den Romantikern den hybriden Gedanken erzeugt, eine neue Mythologie zu schaffen.

Nun zeigen sich an der Einordnung der Kunst in die praktische Wirklichkeit, abgesehen von dem konstanten Verhältnis zu den Formen der Kultur, nach dem Wechsel des geschichtlichen Zustandes charakteristische Verschiedenheiten, die allerdings mit dem Zurücktreten der einen oder Vorherrschen der anderen Form der Existenz, dem Primat der Religion, oder des Politischen oder des Ökonomischen, zusammenhängen. Da es uns nicht auf die unendlichen Abweichungen und Nüancen, sondern auf die auch im scheinbar Gegensätzlichen noch bewahrte Gemeinsamkeit ankommt, begnügen wir uns damit, die geschichtlich bedingten Differenzen an zwei extrem einander gegenüberliegenden typischen Zuständlichkeiten anschaulich zu machen.

Bei dem ersten Typus tritt die Einordnung der Kunst handgreiflich in der gesamten äußeren Lebenseinrichtung hervor. Sie dient als Tanz und Hymnus der religiösen Feier. Die Architektur, sonst eine Technik zur Schaffung witterungsfester Unterkünfte, erhebt sich im Tempelbau zu künstlerischem Rang. Die bildende Kunst schmückt die heiligen Stätten und verherrlicht zugleich die Taten der Götter und Könige. Die Dichtung, in ihrer größten Form das geistige Leben der Nation erhöht widerspiegelnd, ist

das natürliche Instrument der Belehrung und Erziehung. Wir brauchen, um dieses allgemeine Bild zu realisieren, nicht bloß an eine Frühkultur zu denken. Selbst in der reifer entwickelten Existenz, wenn bereits die Individualität des Künstlers hervorzutreten beginnt, kann der auch auf die äußeren Einrichtungen sich erstreckende Lebensdienst der Kunst erhalten bleiben. Für Pindar hat die Dichtung noch die Funktion, die später das politische Pamphlet übernimmt. Und weiterhin bis in den Hellenismus stand die erzieherische und belehrende Bedeutung der Dichtung fest. Dies war der Gesichtspunkt, unter dem man im griechischen Aufklärungszeitalter Homer sowohl angriff wie rechtfertigte. Der Gedanke einer „rein ästhetischen“ Würdigung lag fern; wie sich auch das moderne, etwa seit Ende des 18. Jahrhunderts festliegende Wort „Kunst“ nicht in das Griechische übertragen läßt. — Im christlichen Mittelalter ist das Leben wie die Kunst der Religion untertan. Wie aber auch das ritterlich höfische Leben des Spätmittelalters sich aufs engste mit der Kunst verbinden konnte, zeigt z. B. die Schilderung, die Huizinga von dem französisch-niederländischen Kulturkreis entworfen hat. „Die Kunst geht in jener Zeit noch im Leben auf. Was man sucht, ist nicht die Kunst selbst, sondern das schöne Leben. Man tritt nicht, wie spätere Zeiten, aus einem mit mehr oder weniger Widerwillen ertragenen Alltagstrott heraus, um zum Trost und zur Erhebung Kunst in einsamer Kontemplation zu genießen; sondern die Kunst wird im eigentlichen Leben zur Steigerung seines Glanzes herangezogen. Es ist ihre Bestimmung, an den Höhepunkten des Lebens, sei es im höchsten Aufschwung der Frömmigkeit oder im stolzesten Genuß der Welt mitzuschwingen.“⁴³⁾ Und Huizinga selbst sieht den Grund für dieses Verhältnis in den „starken Formen“, in die das damalige Leben gefaßt war.

Im Gegensatz zu dieser natürlichen Harmonie zwischen Leben und Kunst, vermöge welcher die Kunst sich willig den Zwecken und Inhalten des gemeinsamen Daseins darbietet, zeigt sie in dem zweiten kulturellen Typus die äußerste Sprödigkeit gegen alle Anmutungen der Wirklichkeit, sich ihr einzuordnen. Was als politische oder kirchliche Kunst auftritt, im Dienste von Gruppen, Parteien, von Interessen, die durch Ideale nur schlecht verhüllt sind, ist Kunst nur dem Namen nach. Wo es mit der Kunst noch Ernst ist, tritt sie in strenger Abgeschlossenheit auf, der gegenüber die aktuelle praktische Dienstleistung als kunst-

feindliche „Tendenz“ erscheint. Für den Künstler ergibt sich aus dieser Abgeschlossenheit ein neues artistisches Selbstgefühl; für die Kunsttheorie die Umgrenzung einer im abstrakten Sinn „autonomen“ Kunst, wie sie uns oben bei der Beurteilung des *l'art pour l'art*-Prinzips begegnete. Für den Aufnehmenden schließlich folgt seine Heraushebung aus der Standes-, Staats-, Religionszugehörigkeit zu dem zufälligen, durch persönliche Eignung mehr oder minder berufenen Vertreter des abstrakten „Publikums“. Das Feld, aus dem die von den großen gemeinsamen Angelegenheiten mehr und mehr abgedrängte Kunst ihre neuen Möglichkeiten gewinnt, ist die steigende Verfeinerung in der geistigen Organisation dieser Einzelnen.⁴⁴⁾

So ist es die geschichtliche Gestalt der praktischen Existenz, die das Einordnungsverhältnis der Kunst mitbestimmt, und von der Artung dieses Verhältnisses kann man symptomatisch auf die kulturelle Lage zurückschließen. Offenbar hängt die wachsende Sprödigkeit der das Leben bestimmenden Inhalte, ihre Unformbarkeit mit Erscheinungen zusammen, die als Übergang von Kultur in Zivilisation (Spengler), als „Vermassung“ des Lebens (Scheler), als Überwiegen von „gefühlarmen Momenten“ (Dilthey) beschrieben worden sind.⁴⁵⁾ Das Hervortreten der teilhaften Bestrebungen, wesentlich charakterisiert als das Übergewicht des ökonomischen Apparates, der Mittel, keine Symbole kennt, drängt die Kunst in eine Abwehrstellung, durch die sie sich der heteronomen Einordnung, der Tendenz und Propaganda entzieht. Durch diese Dienstverweigerung fällt sie über die ihr entfremdeten Inhalte, Willensrichtungen, Institutionen ein Urteil, das zwar nicht eine klare Entscheidung über deren Wert und Zukunft ausspricht, aber sie doch unbewußt enthalten kann und zu einer Anzeige der innewohnenden Lebendigkeit wird. So war es ein Urteil über die vernichtete Kraft des griechischen Staatsgedankens, als die Dichtung sich ihm entzog und in die Idylle hellenistischer Art flüchtete; ein Urteil über die Kraft des romantischen Kirchengedankens, als die neureligiöse Bildnerei und Lieddichtung nach einem kurzen Anflug schwächlich verkam.

Doch indem man sich die Verschiedenheit der beiden Typen vergegenwärtigt, von denen der eine die willige Einordnung, der andere die spröde Abseitigkeit der Kunst illustriert, muß man sich bewußt halten, daß die Verschiedenheit nirgends in einen

prinzipiellen Gegensatz umgedeutet werden darf. Auch in der „harmonischen Einordnung“ ist der Kampf der Kunst um ihre Freiheit latent. Und wiederum kann auch die artistische Abseitigkeit nicht absolut gedacht werden, ohne sich selbst aufzuheben. Aus ihrer strengsten Abgeschlossenheit wird die Kunst, sobald sich eine wahre Kraft in ihr regt, gewaltsam das Zentrum aller praktischen Bestrebungen wiederzugewinnen trachten; wie das innerhalb des neueren Ästhetizismus die Entwicklung Stefan Georges lehrt. Nicht also um einen Gegensatz von dienender und autonomer Kunst kann es sich handeln, sondern um historische Modifikationen des Grundverhältnisses der Freiheit, durch welches sich die ästhetische Form einer ihr analogen Wirklichkeit als deren natürlich zugeordneter Ausdruck einfügt.

c) Die Geschichtlichkeit der ästhetischen Form.

Der Versuch, die objektive ästhetische Form als eine sinnvolle Einheit zu charakterisieren, setzt in der Sphäre an, zu welcher, da das ästhetische Phänomen nirgends aus ihr heraustreten kann, ein besonders enges Verhältnis von vornherein vermutet werden darf: in der Erscheinungshaftigkeit. Die Beschränkung, die allen in diesem Bereich gewonnenen Bestimmungen anhaftet — daß sie Gehalt, Ausdruck, Innerlichkeit der schönen Form vernachlässigen müssen — ist nicht dadurch zu überwinden, daß man der Erscheinungsform ein Anderes, ein korrespondierendes Gefühl oder einen gegenständlichen Gehalt, hinzufügt. So beseitigt man zwar die falsche Beschränkung des Blicks, aber um den Preis der sinnvoll einheitlichen Struktur des Gegenstandes. Vielmehr muß die Erscheinungshaftigkeit in ihrer strengen ästhetischen Eigentümlichkeit gefaßt werden, wodurch ihre formalistische Isolierung aus ihr selbst überwunden und ihre Wertimmanenz aufgedeckt wird. Der erste Schritt aber zur autonomen Erfassung der erscheinungshaften Objektivität ist die Fernhaltung einer falschen, theoretisch determinierten Objektivität, die sich uns wegen der Art, in der wir die Wirklichkeit durchschnittlich erfahren, notwendig zuerst aufdrängt. Das negative Merkmal dieser falschen, dem Ästhetischen unangemessenen Objektivität ist die Abtrennung der Innerlichkeit des auffassenden Subjekts. Was nach solcher Abstraktion übrig bleibt, ist nicht das Wesen der Er-

scheinung (dieses läßt sich nicht als Residuum durch ein subtraktives Verfahren gewinnen) sondern ihre ästhetisch entwertete Schematisierung. Und es ist freilich ein trostloses Bemühen, aus dem Schema einer räumlichen oder zeitlichen Konfiguration das Schöne oder die Kunstform verstehen zu wollen.

Das Sinnenbild hingegen — wie wir die eigentümliche Ausprägung der Erscheinungshaftigkeit nannten — ist an sich selbst Ausdrucksform. In dieser seiner ästhetischen Wesenhaftigkeit ist es freilich weder mechanisch fixierbar noch diskursiv mitteilbar, sondern einzig durch den Akt ästhetischer Anschauung in der ihm eigentümlichen „anschaulichen Notwendigkeit“ erfahrbar. Diesem Anschauungsakt, der nichts anderes als die ästhetische Form selbst unter dem Gesichtspunkte ihrer Aktualisierung bezeichnet, folgt nicht eine Wertung nach, sondern er ist selbst wertkonstituierend.

Indem wir das Sinnenbild als ursprünglich ausdrückend, als „innerlich“ verstehen, ist nicht nur der undifferenzierte Gehalt, die Stimmung, in den Bereich der Charakteristik einbezogen. Die stimmungshaltige Form verweist weiter auf die sinnhaft differenzierten, eigenständigen Inhalte und zwar in doppelter Hinsicht. Erstens sind die Inhalte mit dem Stimmungsausdruck durch ein Verhältnis kontinuierlichen Überganges verbunden: der undifferenzierte Gehalt bildet den notwendigen Stimmungsgrund, die Inhalte legen differenzierend die Stimmung aus. Zweitens müssen die Inhalte aus einer der ästhetischen Form analogen Ganzheit stammen. Dadurch gewinnt das Verhältnis zur Wirklichkeit, vorher als die Unvereinbarkeit mit der Dingwirklichkeit nur negativ bezeichnet, eine positive Bestimmung. In der Wirklichkeit der menschlichen Existenz ist eine „Eignung“ für die ästhetische Form aufgezeigt, und diese Form stellt sich entsprechend als deren notwendiger Ausdruck und als ein Glied ihrer Ordnung dar.

Der Satz von der Immanenz der ästhetischen Sinnhaftigkeit in der Erscheinung gewinnt hier seinen reichsten Sinn, und was durch die methodische Abweisung der Dingwirklichkeit und ihrer Objektivität nur vorgezeichnet war, erhält erst seine Ausführung. Nicht durch Isolierung läßt sich das Wesen der Erscheinung ermitteln; sondern in der Interpretation der konkreten schönen Form, wie sie durch die Kunst verwirklicht wird. Und die Er-

scheinungshaftigkeit als solche, wie sie nun hervortritt, schließt nicht andere Sinngehalte und Werte aus, ist ihnen aber auch nicht als Mittel oder ablösbare, gefäßartige Form hingegeben, sondern befaßt sie unter sich als das herrschende Organisationsprinzip. Die ästhetische Kontemplation ist nicht das Hinsehen auf das Nur-Erscheinende an den Dingen, sondern gebunden unter ihrer wertbestimmenden Struktur finden „untergeordnete“ Sinnformen Raum. Kraft dieses Prinzips der Unterordnung kann die künstlerische Form frei sein auch dort, wo sie dient, d. h. praktische, aus der Einrichtung der Existenz stammende Impulse in sich aufnimmt. Denn nicht in dem Fürsichsein und der praktischen Indifferenz besteht die Freiheit, sondern in der Angemessenheit des in seiner Lebendigkeit ungeschmälerten Gehalts.

Die daraus sich ergebende Geschichtlichkeit der ästhetischen Form — die übrigens schon wegen der Nichtabtrennung der Innerlichkeit von der ästhetischen Objektivität hervortreten mußte — erweist sich vor allem für zwei prinzipielle Fragen der Ästhetik als wesentlich. Erstens ist der Begriff der Schönheit, die nur in ihrer formalen Bezeichnung, niemals in ihrer konkreten Erfassung von dem in ihr ausgedrückten Gehalt getrennt werden kann, nicht in einen Gegensatz zu der geschichtlichen Schönheitsverwirklichung gestellt, wie dies jedem abstrakt-formalen, gleichförmigen Ideal geschieht, sondern sie ist der geschichtliche Schönheitswandel selbst, mit Hinsicht auf seine Sinneinheit bezeichnet. Ferner: dieser Wandel ist nicht die für sich zu verstehende Auswirkung eines ästhetischen Vermögens, dem es gefällt, immer wieder ein neues Gesicht zu zeigen, sondern er erweist sich als zutiefst in der geistigen Geschichte der Menschheit verwurzelt; so daß das echte Verhältnis zum Kunstwerk immer mehr ist als eine Zuneigung des Geschmacks.

Anmerkungen.

Einleitung.

- 1) Den radikalen Standpunkt, der die Ästhetik (Lehre vom Schönen) gänzlich von der Kunstwissenschaft abtrennen will, vertreten u. a. C. Fiedler: Schriften über Kunst, ed. Konnerth 1913, II, 4 ff.; H. Spitzer: Hettners kunstphilosophische Anfänge 1903; E. Utitz: Ästhetik und Philosophie der Kunst in Dessoirs Lehrbuch II, 655. — M. Dessoir will in der Unterscheidung den Zusammenhang gewahrt wissen: Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, 2. Aufl. 1923, S. 3 f.
- 2) In schärfster Form vertritt diese These W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung, 3. Aufl. München 1911.
- 3) Terminus der formalistischen Ästhetik vgl. R. Zimmermann: Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft 1865, §§ 31 ff.
- 4) O. Baensch: Kunst und Gefühl, Logos XII 1923/24, S. 128.
- 5) Th. Lipps: Ästhetik, 2. Aufl. 1914—20.
- 6) Versuche, die vorkantische Ästhetik zu erneuern, wurden vor allem von katholischer Seite unternommen (Bolzano, Jung, Künzle). — Rückgang auf die idealistisch-metaphysische Ästhetik: F. Medicus: Grundfragen der Ästhetik 1917.
- 7) G. Vico: Scienza Nuova, ed. F. Nicolini 1911.
- 8) Vgl. A. Baeumler: Kants Kritik der Urteilskraft 1923, 1. Bd., 276.
- 9) Verwandte Anschauungen unter der Nachwirkung der idealistischen Ästhetik im 19. Jahrhundert bei H. Hettner: Kl. Schr. 1884, S. 175 („die sinnlich anschaulichen Formen als das Wesen der Künste“). Oder vorher I. G. v. Quandt: Briefe aus Italien 1830, 19. Brief (Kunst als „konkretes Denken“).
- 10) F. Brentano: Von der Klassifikation der psychischen Phänomene 1911, S. 112 ff.
- 11) M. Frischeisen-Köhler: Das Realitätsproblem, Berlin 1912, S. 17, 21 f.
- 12) Entsprechend der Reihenfolge der idealen Phasen hat Croce nacheinander eine Ästhetik (*Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*), dann eine Logik (*Logica come scienza del concetto puro*) und eine Philosophie des Praktischen (*Filosofia della Pratica, Economica ed Etica*), endlich, der realen Einheit der idealen Momente entsprechend, eine Geschichtsphilosophie (*Teoria e storia della storiografia*) veröffentlicht. Die Philosophie Croces hat auf die deutsche Literaturgeschichte und Kunstgeschichte gewirkt (K. Voßler, J. Schlosser). K. Federn: Das ästhetische Problem 1928 versucht Croces Begriffe in die deutsche Ästhetik zu übertragen.
- 13) F. Kreis: Die Möglichkeit der Ästhetik als Werttheorie. Ztschr. f. Ästhetik 1925, Bd. XIX. — L. Kühn: Das Problem der ästhetischen Autonomie, ebenda 1908, Bd. IV. Dieselbe: Die Autonomie der Werte I 1926. F. J. Böhn: Die Logik der Ästhetik 1930.
- 14) C. Fiedler: Schriften II, 40 u. I, 47.

- 15) K. Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst 1915; H. Cornelius: Elementargesetze der bildenden Kunst, 3. Aufl. 1921, S. 1 („Bildende Kunst ist Gestaltung fürs Auge“); H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe 1915, S. 11 ff.; R. Hamann: Ästhetik, 3. Aufl. 1919; derselbe: Zur Begründung der Ästhetik, Ztschr. f. Ästhetik X, 117; E. Troß: Das Raumproblem in der bildenden Kunst 1914. Verwandt ist auch die „Theorie der bildenden Kunst“ von Gustaf Britsch, ed Kornmann 1926.
- 16) Fiedlers Einfluß auf die Ästhetik der Rickertschen Schule vor allem spürbar bei L. Kühn: Die Autonomie der Werte S. 15 und bei Fr. Kreis: Die Autonomie der Ästhetik in der neueren Philosophie 1922.
- 17) Eine Übertragung der Fiedler-Hildebrandschen Grundsätze auf die Poesie hat A. Riehl versucht (Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, Vierteljahresschrift für Philosophie XXI, 1897, S. 283—306).
- 18) Entsprechend findet sich bei den genannten Ästhetikern „Erkennen“ häufig als Oberbegriff zu „ästhetischer Auffassung“. Croce z. B. nennt den ästhetischen Akt *conoscenza intuitiva*. Ähnlich C. Fiedler, Schr. II, 43: „Auch die Kunst hilft die Welt erkennen, d. h. sie hilft sie objektivieren.“
- 19) Vgl. J. Wach: Das Verstehen. Geschichte der hermeneutischen Theorien im 19. Jahrhundert I, 1926, S. 59 Anm. 4.
- 20) Was dieses Kapitel in Form von Thesen historischen Inhalts enthält, habe ich in dem 1. Band der vorliegenden Schrift „Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel“ zu begründen versucht.
- 21) Eine Zusammenstellung der von der deutschen Ästhetik entworfenen Kunstsysteme bei W. Spohr: Das Problem eines Systems der Künste, Göttinger Dissertation 1923 (ungedruckt).
- 22) Vgl. E. Kauffmann: Kritik der neukantischen Rechtsphilosophie 1921.
- 23) Hegel: Vorlesungen über Ästhetik. WW. X, 1. Teil S. 73.
- 24) B. Croce: *Estetica* 5. ed. 1922 p. 40 sqq.; vgl. auch H. Lotze: Geschichte der Ästhetik, 1868 S. 459; W. Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters, Ges. Schr. VI, 202, 228.
- 25) Vgl. K. Voßler: Dreierlei Begriffe vom Drama, Logos 1926 XV, 137—140.
- 26) Transzendent heißt hier: richtungsbestimmt durch ein außerhalb des Geschichtsverlaufes gedachtes (jenseitiges oder diesseitiges) Ziel.
- 27) W. Dilthey: Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe, Ges. Schr. VI, 265.
- 28) Diltheys Briefwechsel mit York v. Wartenburg 1923, S. 222, 179.
- 29) In ausdrücklicher Formulierung finden wir diese problematische Polarität a) für die Religionswissenschaft: P. Tillich: Religionsphilosophie in Dessoirs Lehrbuch II, 818; b) für die Staatsphilosophie: F. Meinecke: Weltbürgertum und Nationalstaat, 2. Aufl. 1923, S. 281 („Kulturfunktion“ hier vertreten durch „universalistische Prinzipien“); c) für die Pädagogik: Th. Litt: Möglichkeiten und Grenzen der Pädagogik 1926, S. 4, 42 ff.; d) für das allgemeine Problem des Kulturganzen: E. Spranger: Das deutsche Bildungsideal der Gegenwart, Erziehung 1926, I, 422.

- 30) J. M. Guyau: *L'esthétique au point de vue sociologique* 1912.
- 31) „Im Ganzen“: Diese Einschränkung ist erforderlich. Denn die kulturelle oder erzieherische Bedeutung der Kunst läßt sich allerdings auch an die Erscheinungsform unter Absehung von jeglichem Gehalt anknüpfen. Vor allem ist hier an die pythagoreisch-platonische Musiktheorie zu denken. Vgl. H. Abert: Die Stellung der Musik in der antiken Kultur, Antike II, 136—154.
- 32) A. Baumgarten: *Aesthetica* I, 1750 § 7.

I.

- 1) Plato: *Republica* 607 b.
- 2) Vgl. E. Panofsky: *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie 1924; u. E. Cassirer: *Eidos und Eidolon*. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen. Vorträge d. Bibliothek Warburg I 1924.
- 3) Vgl. die Einleitung J. Schlossers zu seiner Ausgabe der Italienischen Forschungen von Fr. v. Rumohr 1920.
- 4) Vgl. J. Volkelt Unterscheidung von gegenständlichen und zuständlichen Empfindungen in „Der ästhetische Wert der niederen Sinne“, Ztschr. f. Psychologie Bd. 29 S. 204; Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* S. 112: „Gesicht und Gehör sind deshalb die festesten Träger des ästhetischen Lebens, weil sie instände sind, einheitliche Gebilde größerer Ausdehnung zu schaffen.“
- 5) J. Volkelt: *Illusion und Wirklichkeit*, Ztschr. f. Ästhetik XIII, 359.
- 6) Die Bedeutung der praktischen Beziehung für die Konstituierung von Wirklichkeit ist gerade in der neuesten Philosophie zum Gegenstand der Untersuchung gemacht worden; vgl. W. Dilthey: Vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Außenwelt, Ges. Schr. V, 90 ff.; M. Frischeisen-Köhler: *Das Realitäts-Problem* 1922, S. 71 ff.; A. Riehl: *Der Kritizismus*, 1887 II, 2. Teil S. 128; M. Scheler: *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, 1926, S. 470 ff.
- 7) O. Külpe: *Grundlagen der Ästhetik*, ed. S. Behn 1921, S. 79: „Ihre (der ästhetischen Gegenstände) Daseinsweise... hat keine unmittelbare Bedeutung, sei sie nun reale Existenz oder ideales Dasein, bloße Bewußtseinsgegebenheit oder ein darüber hinausgehendes Bestehen.“
- 8) G. Büchner: ed. Hausenstein (Insel-Verlag) S. 185.
- 9) K. Lange: *Das Wesen der Kunst*, 2. Aufl., S. 272 ff.
- 10) B. Bauch: *Wahrheit, Wert und Wirklichkeit*, 1913, S. 14.
- 11) Ebenda S. 206. Der Satz der K. d. r. V., an den sich diese Definition anschließt, lautet: „Was mit den materialen Bedingungen der Erfahrung zusammenhängt, ist wirklich.“ (WW. ed. Cassirer III, 195.)
- 12) Ebenda S. 130 ff.
- 13) Ebenda S. 259.
- 14) Ebenda S. 15.
- 15) So vertritt R. Kroner gegen Bauch die Wirklichkeit des Kunstwerks, die er als „Sinnwirklichkeit“ bezeichnet. (Geschichte und Philosophie, Logos XII, 126.) In seiner Erwiderung hält B. Bauch an

- seinem Begriff der psychischen Wirklichkeit fest. (Logos und Psyche, Logos XV, 173 ff.) Dazu R. Kroner: Kulturleben und Seelenleben, Logos XVI, 37.
- 16) B. Erdmann: Grundzüge der Reproduktionspsychologie, 1920.
 - 17) Dabei ist nicht so sehr an eine einzelne Schule, als an die Forschungsrichtung zu denken, die sich fast der gesamten heutigen deutschen Psychologie bemächtigt hat. Ihre Wurzeln reichen tief in die Geschichte des Denkens hinein. (F. Krueger führt sie auf J. Böhme, Leibniz und Herder, F. Weinhandl in „Gestaltanalyse“, 1927, bis auf die griechische Philosophie zurück.) In der Gegenwart setzt sie mit der bekannten Abhandlung von Chr. v. Ehrenfels: Über Gestaltsqualitäten (Vierteljahrshefte f. Philos. 1890) ein und empfängt durch Diltseys Schrift: Über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie (1894) einen neuen Impuls. Mit besonderer Entschiedenheit hat sich dann die Berliner Psychologie um die Erforschung der „Gestalt“ bemüht. Zusammenfassend M. Wertheimer: Über Gestalttheorie, 1925, Symposion H. 1, u. ders. in Bd. 1 der Psycholog. Forschung. Während die Berliner Psychologen ihre Untersuchungen vorwiegend an der objektiven phänomenalen Gestalt orientieren (an einem unserem Sinnenbild gegenüber bereits „schematisierten“ Gebilde), beachtet die Leipziger Schule mehr die Eingliederung der phänomenalen Gestalt in die Ganzheit des Erlebniskomplexes. Vgl. vor allem die zusammenfassende Darstellung von F. Krueger: Über psychische Ganzheit, Neue psychol. Studien I 1926.
 - 18) Vgl. vor allem: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, Schr. I.
 - 19) So wird es kein Zufall sein, daß derselbe Cornelius, der als Ästhetiker den Fiedler-Hildebrandschen Formbegriff fortbildete, als Psychologie unter den ersten den Gestaltsbegriff von Chr. v. Ehrenfels übernahm. — K. Bühler geht in seiner Schrift: Über die Gestaltwahrnehmungen 1913 ausdrücklich von Hildebrands Formbegriff aus.
 - 20) C. Fiedler: Schr. I, 240.
 - 21) H. Cornelius: Elementargesetze der bildenden Kunst S. 16.
 - 22) E. Hering: Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn 1920 S. 1.
 - 23) W. Dilthey: Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie, Ges. Schr. V, 182.
 - 24) Ich berufe mich auf Versuche, von denen R. Hönigswald in seinen Vorlesungen über Denkpsychologie berichtete.
 - 25) M. Dessoir: Ästhetik und allg. Kunstw. 2. Aufl. S. 60.
 - 26) Als Beispiel vgl. Croce: Poesia e non Poesia (Schiller).

II.

- 1) Den Begriff „des Klassischen“ habe ich in meinem Beitrag zu dem von W. Jaeger herausgegebenen Sammelbuch „Die Antike und das Problem des Klassischen“ 1951 zu klären versucht.
- 2) Vgl. vor allem Schr. II, 4 ff.
- 3) W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung 1911; F. Strich: Deutsche Klassik und Romantik 2. Aufl. 1924.

- 4) H. Nohl versucht, die auseinanderstrebenden Züge als verschiedene „Funktionen“ in einem einheitlichen Kunstbegriff zusammenzubinden. („Die mehrseitige Funktion der Kunst“, Deutsche Vierteljahrschrift f. Literatur u. Geisteswissenschaft II, 179 ff.)
- 5) Fr. Schlegel: Die Griechen und Römer, Jugendschr. ed. Minor 1882 I, 85.
- 6) Jubiläums-Ausgabe (Cotta) XXXIII, 10 f.
- 7) C. Fiedler: Schr. II, 450, 452.
- 8) Poetik 1451 a.
- 9) Vgl. die Interpretation bei A. Bäuml: Kants Kritik der Urteilskraft I, 207 ff.
- 10) Dies wird sowohl durch das 4. krit. Wäldchen als auch durch die spätere Kalligone bestätigt.
- 11) Aus dem gleichen Grunde müssen alle Fragen der „mathematischen Ästhetik“, die etwa wissen wollen, wie ein Kreis „am schönsten“ von einer Graden geschnitten wird, ihren Gegenstand verfehlen.
- 12) Vgl. Aristoteles: Ethica Nic. 1106 b 30.
- 13) Metaphysik 1075 a 20.
- 14) In Beziehung hierzu wird das Fortschreiten der Griechen zur Darstellung des „Sehbildes“ stehen; vgl. H. Schäfer: Agyptische und heutige Kunst, Antike III, 187 ff.
- 15) Charakteristisch in erster Linie Herders „Plastik“.
- 16) K. d. U. §§ 6, 15.
- 17) K. Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen 1853 S. 52.
- 18) Fr. Schlegel: Über das Studium der griechischen Poesie. Jugendschriften I, 194 (Minor).
- 19) K. d. U. § 8.
- 20) K. Groos: Der ästhetische Genuß 1902 S. 130; H. Maier: Psychologie des emotionalen Denkens S. 486.
- 21) Jean Paul: Vorschule der Ästhetik WW. (Hempel) Bd. 53, S. 17.
- 22) Was Dilthey von der Ästhetik sagt, wird von jeglicher theoretischen Beschäftigung mit der Kunst gelten: daß sie unproduktiv wird, wenn sie „am Ideal eines Zeitalters nicht mehr mitarbeitet“, Die Einbildungskraft des Dichters, Schr. VI, 105.
- 23) So vor allem Hemsterhuis. In unserer Zeit E. Kalischer: Analyse der ästhetischen Kontemplation, Ztschr. f. Psychol. Bd. 28 S. 245.
- 24) Die physiologischen Wirkungen spielen in der psychologischen Ästhetik sowohl des 18. Jahrh. (Burke) als auch der Gegenwart (Groos, Müller-Freienfels) eine gewisse Rolle.
- 25) K. d. U. § 9; Erste Einleitung ed. Cassirer S. 204.
- 26) J. Volkelt: Das ästhetische Bewußtsein 1920 S. 219; R. Odebrecht: Ästhetische Wertlehre I, 91.

III.

- 1) M. Scheler: Wesen und Formen der Sympathie, 2. Aufl. 1923 S. 275.
- 2) E. Spranger: Psychologie des Jugendalters 1928, 10. Aufl. S. 32 ff. Eine Bestätigung liefern ferner die Untersuchungen von E. R. Jaensch über das vor allem bei Jugendlichen auftretende „Anschauungsbild“; Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt und ihre Struktur im Jugendalter 1923.

- 3) Z. B. H. Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls 1912 II, 430.
- 4) C. Fiedler: Schr. I, 22.
- 5) Herder: Fragmente über die Literatur, 3. Samml. (WW. Hempel XIX, 211).
- 6) Wie bei Anerkennung dieses Grundsatzes sich dennoch die dichterische Übersetzung rechtfertigt, zeigt W. Schadewaldt: Das Problem des Übersetzens, Antike III, 287 ff.
- 7) Besonders bezeichnend hierfür der Brief Herders an M. Mendelsohn, der kürzlich von R. Unger (Herder, Novalis, Kleist, Studien über die Entwicklung des Todesproblems 1922 im Anhang) veröffentlicht worden ist.
- 8) Typisch für eine über die Physiognomie im engeren Sinn hinausgehende physiognomische Betrachtungsweise ist die Philosophie des Romantikers G. Carus (vor allem: Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele).
- 9) Goethes Gespräche mit Eckermann 11. Juni 1825.
- 10) Hegel: Die Vernunft in der Geschichte, ed. Lasson I, 72.
- 11) W. Dilthey: Dichterische Einbildungskraft u. Wahnsinn, Schr. VI, 99.
- 12) F. Th. Vischer: Kritische Gänge 1. Aufl. V, 95 u. VI, 4. H. Lotze: Mikrokosmos 1896 II, 199. Die hier wichtigen Schriften von R. Vischer sind kürzlich von E. Rothacker neu herausgegeben worden: Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem 1927. Im übrigen findet sich die Literatur zum Einfühlungsproblem bis 1911 bei M. Geiger: Über das Wesen der Einfühlung, Bericht über den 4. Kongreß für experimentelle Psychologie 1911 S. 29—73.
- 13) J. Volkelt: Das ästhetische Bewußtsein 1920.
- 14) Ebenda S. 50.
- 15) Ebenda S. 13. Es wird nicht deutlich, wie die Zugehörigkeit des Ausdrucksgefühls zu unserem Ich dennoch wieder im „Implizite-Bewußten“ liegen könne. Die Absicht, durch den Begriff des Implizite-Bewußten der Einfühlungsthese ihren hypothetischen Charakter zu nehmen, dürfte nicht erreicht sein.
- 16) Ebenda S. 53.
- 17) Volkelt (a. a. O. S. 98 ff.) unterscheidet vier Wege, auf denen sich die „Einfühlungsnötigung“, d. i. die Verbindung von Empfindungs-substrat und „einzuschmelzenden“ Gefühlen, vollzieht: 1. die vorstellungsproduktive, 2. die motorische, 3. die sprachliche, 4. die unmittelbare Verbindungsweise. Nr. 4 enthält nicht eine Erklärung, sondern den Verzicht auf eine solche. Das hier beschriebene Phänomen dient nur zur Bekräftigung unserer Argumentation. Nr. 1 bis 3 enthalten einen Regreß, der ihren erklärenden Wert im Sinn der Einfühlungshypothese aufhebt, und zwar: Nr. 1 (vorstellungsreproduktive Verbindungsweise) auf herangezogene „ähnliche Gesichtsvorstellungsdispositionen“, die „von ihrem Ursprung her das Gefühl . . . eingeschmolzen in sich“ tragen (S. 99); Nr. 2 auf die ursprüngliche Ausdruckhaftigkeit von Bewegungen, die neben der Ausdruckhaftigkeit des Sinnenbildes besteht, diese aber nicht erklärt; Nr. 3 auf das neben dem Bedeutungsmoment bestehende Ausdrucksmoment der Sprache.
- 18) Eine ganz entsprechende Kritik hat E. R. Jaensch an dem Volkeltischen Einfühlungsbegriff geübt. Seine experimentelle Unter-

- suchung des „Anschauungsbildes“ — eines Zwischengebildes zwischen Vorstellung und Empfindung — leitet ihn auf eine „Kohärenz von Ich und Außenwelt“ und so zur Anerkennung dessen, was wir die ursprüngliche Ausdruckhaftigkeit des Sinnenbildes nennen. Vgl. „Psychologie und Ästhetik“, Zeitschrift für Ästhetik XIX, 23 f.: „Wahrnehmungen sind nach der hergebrachten Anschauung rein transsubjektive, Gefühle rein subjektive Erlebnisse. Es scheint, daß beides nicht zusammenbestehen, daß der Einfühlungsinhalt nicht zugleich subjektiv und transsubjektiv erlebt werden kann; demgemäß läuft auch Volkelts nicht ganz einfache Lösung darauf hinaus, dieses Zusammenbestehen von Subjektivem und Transsubjektivem in der Einfühlung auszuschließen. Indes in der Kohärenz des ursprünglichen Bewußtseins hängen eben Innenwelt und Umwelt tatsächlich zusammen. Künstler und kunstgestimmte Menschen haben sich dieses kohärente Welterleben oft in ähnlich ausgeprägter Form bewahrt wie die Jugendlichen. Analysiert man nun die Einfühlung in solchen ausgeprägten Fällen, so findet man, daß ihre Inhalte zugleich gegenständlich und unter stärkster Ichbeteiligung erlebt werden, daß sie also weder rein subjektiv noch rein transsubjektiv gegeben werden.“
- 19) H. Home: Elements of Criticism 1779 I, 196 sq.
 - 20) Kant: Kritik der Urteilskraft § 16.
 - 21) G. Th. Fechner: Vorschule der Ästhetik 1876 I, 94. Außer den genannten vier Prinzipien führt F. noch das Prinzip der Schwelle und das der Hilfe oder Steigerung ein.
 - 22) O. Külpe: Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks, Vierteljahresschr. f. wissenschaft. Philos. XXIII, 145—183.
 - 23) Ebenda S. 155.
 - 24) H. Maier: Psychologie des emotionalen Denkens 1908 S. 454 ff.
 - 25) B. Bolzano: Über den Begriff des Schönen, Abhandl. d. Böhm. Ges. d. Wissenschaften 5. F. 3. Bd. 1845 S. 35.
 - 26) Ich verweise hier auf den schönen, mir erst nach Abfassung dieser Schrift bekannt gewordenen Aufsatz von F. Kaufmann: „Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung“ in der Festschrift E. Husserl zum 70. Geburtstag 1929 S. 191 ff.
 - 27) Zu dieser Alternative vgl. M. Geiger: Über das Wesen der Einfühlung, Ber. d. 4. Kongr. f. exp. Psychol. S. 30 ff.
 - 28) O. Rutz: Menschheitstypen und Kunst 1921.
 - 29) A. Baumgarten: Meditationes de nonnullis ad poema pertinentibus 1735 § 58.
 - 30) Vgl. A. Baeumler: Kants K. d. U. Ihre Geschichte u. Systematik 1923 I, 32 ff.
 - 31) Vgl. die Charakteristik bei J. Meier-Graefe: Die großen Engländer 1908 S. 127 ff.
 - 32) F. Seebaß: Hölderlin und die Romantiker, Deutsche Revue Bd. 45, S. 279.
 - 33) W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, 2. Aufl. 1907 S. 126.
 - 34) Schopenhauer: Die Welt als W. u. V. § 52. WW. (Frauenstädt) II, 303 f.
 - 35) W. Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters, Schr. VI, 181 f.

IV.

- 1) Plato: Theaetetus 151e—186e.
- 2) Descartes: Meditationes VI. Oeuvres ed. Aimé-Martin 1742 p. 90.
- 3) Plato: Respublica 596—602.
- 4) Ebenda 603d—607c.
- 5) Hegel: Vorlesungen über Ästhetik. WW. X, 1 S. 12.
- 6) Kant: K. d. U. Einleitung III. WW. (Cassirer) V, 258.
- 7) Hegel a. a. O. S. 11.
- 8) Ebenda S. 14.
- 9) Wollte man dem die pythagoreische Musiktheorie entgegenhalten, die bekanntlich gerade in der zahlenmäßig-harmonisch gegliederten Erscheinungsform die pädagogisch-politische Funktion der Musik begründet sieht, so wäre zu erwidern: daß hier die Zahl mehr ist als das abstrakte Gliederungsverhältnis an der Erscheinungsform. Als Aufbauprinzip der politischen und kosmischen Wirklichkeit ist sie, von unseren Begriffen aus beurteilt, zugleich abstrakt aufgefaßte Erscheinungsform und Gehalt.
- 10) K. Ph. Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen 1788. Vgl. M. Dessoir: K. Ph. Moritz als Ästhetiker 1889.
- 11) M. Heideggers phänomenologische Analyse gründet sich auf dem methodisch klar erfaßten ontologischen Vorrang des „Daseins“ (der menschlichen Existenz), Sein und Zeit 1927.
- 12) W. Dilthey: Beiträge zum Studium der Individualität, Schr. V, 267: „Sehen des Tatsächlichen ist mit Vollkommenheitsvorstellungen verbunden. Das, was ist, erweist sich als nicht lösbar von dem, was es gilt und was es soll... Die Wahrheiten dürfen nicht gesondert werden von den Idealvorstellungen und den Normen.“ V, 356 ist von dem „Prinzip der Untrennbarkeit von Auffassen und Wertgeben“ die Rede. Vgl. auch die Einleitung dieses Bandes von G. Misch S. CVII.
- 13) H. Rickert: Die Probleme der Geschichtsphilosophie 1924 S. 60; ähnlich B. Bauch: Wahrheit, Wert und Wirklichkeit 1923 S. 441.
- 14) G. Rümelin: Über Gesetze der Geschichte, Reden und Aufsätze N. F. 1881, II, 148.
- 15) Gorgias 504a—d.
- 16) Philebos 64d.
- 17) Typisch für die naturalistische Position: A. Schäffle: Bau und Leben des sozialen Körpers, 2. Aufl. 1896; für die formal-normative Position: H. Kelsen: Allgemeine Staatslehre 1925.
- 18) Kant: K. d. U. § 59 (Cassirer V, 428 ff.), § 53 (V, 402).
- 19) Vgl. J. Stenzel: Literarische Form und philosophischer Gehalt des platonischen Dialogs, Jahresber. d. Schles. Ges. f. vaterl. Kultur 1916; derselbe: Über den Zusammenhang des Dichterischen und Religiösen bei Plato, Schles. Jahrb. II, 143 ff.; M. Dessoir: Die Kunstformen der Philosophie 1928.
- 20) Odyssee α 32; vgl. W. Jaeger: Solons Eunomie, Sitzungsbericht der Preuß. Akad. phil.-histor. Kl. 1926 S. 74.
- 21) Milton: Paradise lost v. 26.

- 22) P. Corneille: Discours sur le poème dramatique.
- 23) Es sind folgende Stellen in Parallele zu setzen: Respubl. 596—602 und Poetik 1451b; Respubl. 603d—607c und Poetik 1499b. Vgl. G. Finsler: Plato und die aristotelische Poetik 1900 und die Poetik-Ausgabe von A. Rostagni 1927 (Einleitung p. XXXVI ff.); dazu die Besprechung von W. Jaeger: Bollettino di Filologia Classica, Januar 1928.
- 24) Vgl. K. Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie I 1914.
- 25) J. J. Rousseau: Lettres à d'Alembert sur les spectacles, ed. L. Fontaine 1889. Näheres über die Geschichte des Theaterstreites bei Saint-Marc Girardin: Rousseau sa vie et ses ouvrages 1875 II, 7 sqq.
- 26) J. M. Guyau: Les problèmes de l'esthétique contemporaine 2. ed. 1911. L'art au point de vue sociologique 1889.
- 27) F. A. Lange: Geschichte des Materialismus 2. Buch 4. Abschn. III.
- 28) Z. B. J. Stenzel: Der Humanismus und die Gefahren des modernen Denkens Antike IV, 52: Kant habe „die schärfste Theorie des l'art pour l'art gegeben“.
- 29) Kant: Erste Einleitung in der K. d. U. WW. (Cassirer) V, 205.
- 30) Vgl. hierzu H. Rickert: Kant als Philosoph der modernen Kultur 1924. R. sieht die Autonomie der Kulturgebiete als durch Kants System begründet an.
- 31) In der Rickertschen Schule von F. Kreis u. L. Kühn vertreten.
- 32) Verwandter ist die Art, in der Heine von „Autonomie der Kunst“ spricht. Vgl. Über die französische Bühne 6. Brief (WW. Walzel VIII, 80) und die Vorrede zum Atta Troll (II, 166).
- 33) Vgl. Leconte de Lisle: Préface des poèmes antiques. Im übrigen: A. Cassagne: La théorie de l'art pour l'art en France 1906.
- 34) Th. Gautier (einleitende Notiz zu den Werken von Baudelaire): L'artiste „peut se considérer comme retranché du nombre des humains, l'action chez lui s'arrête; il ne vit plus, il est le spectateur de la vie“.
- 35) C. Fiedler: Schr. II, 54.
- 36) J. Cohn: Allgemeine Ästhetik 1901 S. 286; derselbe: Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur, Bericht über den 1. Kongreß für Ästhetik, 1914.
- 37) K. H. Heydenreich: System der Ästhetik 1790 Einl. S. XXXIII.
- 38) Schiller: WW. (Cotta Jubiläumsausg.) XII, 110.
- 39) E. Spranger: Lebensformen 6. Aufl. 1927 S. 236 ff. P. Tillich: Über die Idee einer Theologie der Kultur 1921 (Philos. Vorträge d. Kant-Ges. Nr. 24); derselbe: Religionsphilosophie in Dessoirs Lesebuch Bd. II, vor allem S. 796. E. Brunner: Religionsphilosophie „Natur, Geist, Gott“ II 1927, vor allem S. 74; es stammt: „alle Ratio, alle Kultur aus der Religion, und muß ohne sie verdorren. Ohne sie, in der völligen Emanzipation von ihr, entleert sie sich zur bloßen Zivilisation mit einer l'art pour l'art und science pour la science.“
- 40) Dieser Sachverhalt kommt bei dem Streit zwischen Comte und den Saint-Simonisten deutlich zum Ausdruck. Comte verlangt von der Kunst 1. Propagierung der positivistischen Ideen, 2. soll sie die Religion ersetzen (Philosophie positive résumé par Rigolage

1911 IV, 106 sqq. und *Système de politique positive* 3. ed. 1890 I. 275 sq). Dem halten die Saint-Simonisten entgegen: „Il est difficile de comprendre, comment les artistes pourront d'abord, eux-mêmes, se passionner pour les démonstrations glaciales de la science et toutefois, c'est bien là la première condition, qu'ils doivent remplir, pour communiquer aux masses le feu qui les embrasera.“ *Doctrine de Saint-Simon Exposition 1829* ed. Bouglé et Halévy 1924 p. 454. Sie selbst fühlen sich als Verkünder einer Religion über diesen Einwurf erhaben. In ihrem neuen Reich wird der Künstler zum Priester (p. 198 sqq, 345, 435; *Oeuvres de Saint-Simon* vol. 39 1875 p. 216).

- 41) Vgl. die Interpretation des 5. Gesanges des Inferno bei F. de Sanctis in den *Saggi Critici* 1866.
- 42) Mommsen: *Römische Geschichte* III, 333.
- 43) J. Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden* 1928, S. 367 f.
- 44) In ähnlicher Weise unterscheidet J. Burckhardt zwei Typen der Dichtung: *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (Kröners Taschenausgabe S. 72 f.).
- 45) O. Spengler: *Der Untergang des Abendlandes* 1. Bd. 1918. M. Scheler: *Die Wissensformen und die Gesellschaft* 1926, S. 35 ff. W. Dilthey: *Schr. VI*, 236, 240; vgl. auch E. Spranger: *Die Kulturzyklentheorie und das Problem des Kulturverfalls*, *Sitzungsbericht der Preuß. Akad.* 1926, S. 1—24.

