

Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel

von

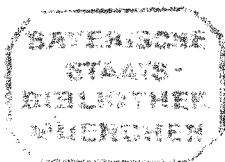
Helmut Kuhn

Privatdozent der Philosophie an der
Universität Berlin

JUNKER UND DÜNNHAUPT VERLAG / BERLIN 1931

98 G

1



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.

Unter dem Gesamttitel „Die Kulturfunktion der Kunst“ vereinige ich zwei im engsten Zusammenhang entstandene Untersuchungen. Der vorliegende erste Band stellt die Ästhetik Hegels in ihrem historischen Zusammenhang dar. Er wird ergänzt durch den zweiten Band systematischen Inhalts mit dem Titel: „Erscheinung und Schönheit. Untersuchungen über den Immanenzbegriff in der Ästhetik.“ Die beiden an sich selbständigen Teile sind verbunden in dem Grundgedanken: daß die Erscheinungsform, das Äußere des Kunstwerks, nur in ihrer Wechselbeziehung zum Gehalt tatsächlich erfaßt und wissenschaftlich bestimmt werden kann; daß aber die Frage nach dieser Beziehung die Kunst in den funktionalen Zusammenhang des geschichtlichen Daseins stellt, nach ihrer „Kulturfunktion“ fragt.

Der zweite, systematische Teil versucht diesen Gedanken in einer Blickrichtung zu entwickeln, die der historischen Untersuchung über Hegels Kunstphilosophie entgegengesetzt ist. Für die klassische Ästhetik ist der bestimmte Gehalt das Erste, Gegebene, von welchem aus die ihm adäquate Erscheinungsform gesucht wird; und der Historiker hat dieser Blickrichtung nachzugeben. Umgekehrt will die systematische Untersuchung von dem in einem anderen Sinn Nächsten und Ersten, der Äußerlichkeit des „Sinnenbildes“, ausgehen und zeigen, daß die Erfassung und Beschreibung dieses Formalen am ästhetischen Phänomen durch dieses selbst über sich hinaus auf den ihm immanenten Gehalt und dadurch auf die Verknüpfung mit einer umfassenden Gesetzlichkeit geführt wird. Was Hegel in der anschaulich sich darstellenden „Idee“ besaß, als Prinzip einer entwickelten Philosophie und als Ausgangspunkt seiner Ästhetik, dies ist im Begriff der „Kulturfunktion“ als Fragestellung und Zielpunkt der Ästhetik enthalten. Die Verschiedenheit des Ausgangspunktes will also als wechselseitige Ergänzung und Probe verstanden werden, die die Struktur des Gegenstandes selbst zum Ausdruck bringt.

Den Förderern meiner Arbeit möchte ich an dieser Stelle meine Dankbarkeit bezeugen, vor allem Eduard Spranger, mit dem ich das grundlegende Problem durchsprechen durfte, Max Dessoir, ohne dessen Tadel, Anerkennung und behutsamen Hinweis ich meinen Plan nicht über einen kritischen Punkt hätte hinausführen können, Werner Jaeger, der mich im heraklitischen Fluß der Geschichte eine gesetzliche Form sehen ließ, die in begrifflicher Allgemeinheit zu entwickeln Aufgabe der Philosophie ist. Herzlichen Dank möchte ich auch Georg Lasson abstaten, mit dem ich die Grundgedanken meiner Untersuchung über Hegels Ästhetik eingehend beraten konnte und der mir in selbstloser Hilfsbereitschaft das handschriftliche Material zugänglich gemacht hat.

Neubabelsberg, Dezember 1930.

Helmut Kuhn.

Inhalt.

	Seite
I. Biographische Einleitung	1
II. Die Bedingungen und Grundsätze der Betrachtung	6
III. Die Schönheitsdefinition im Zusammenhang von Hegels System	12
IV. Die Anschauung als metaphysisches und ästhetisches Problem	18
V. Autonomie und Kulturfunktion	39
VI. Die Kunst als Organon und die Kunst als Dokument der Philosophie	59
VII. Die klassische Norm und die Erschließung der allgemeinen Kunstgeschichte	78
VIII. Die Auflösung und Neubefestigung der klassischen Norm	96
IX. Vergangenheitscharakter und Gegenwärtigkeit der Kunst	112
Anmerkungen	118



I.

Biographische Einleitung.

Hegel liebte es, in der Sicherheit seiner schon befestigten philosophischen Herrschaft Gegenstand und Verfahren der Philosophie als „abstrus“ zu bezeichnen; wobei er im besonderen an die deutsche Philosophie und das heißt: an seine eigene dachte.¹⁾ Aber der Mann, dessen Denk- und Redeweise sich in der Tat weiter als die irgendeines anderen von dem Gewöhnlich-Handlichen und Sinnlich-Greifbaren entfernt hatte, der dem spekulativen Denken eine eigene Sprache zugestand, so verschieden von der üblichen, wie, nach seinem eigenen Gleichnis, im Homer die Sprache der Götter von der der „über-tägigen Menschen“,²⁾ entbehrte oder verlor darum nicht den lebendigen Sinn für die als schönes Bild und Klang, in der Natur und als Kunst sich darbietende Welt. Schon früh, bei der ersten Kennzeichnung seines Standpunktes vor der Öffentlichkeit, begriff er sich so, daß in ihm die nordische Innerlichkeit und Subjektivität sich selbst und damit die „Gefahr des Verstandes“ überwindet, der fürchten muß, im Hain die Hölzer, in dem verehrten Bild den bloßen Stein zu erkennen.³⁾ Sicher in seiner bildlosen Tiefe wohnend, vermag sich sein Weltverständnis über die Erscheinungen als solche auszubreiten, und seine Aufmerksamkeit gehört den großen Bildungen der Kunst, aber auch dem Schmuck des alltäglichen Lebens. In den Berliner Kunstsammlungen ist er zu Hause, und den Museen von Paris, Wien, Antwerpen, Dresden widmet er ein planmäßiges Studium. Dann wieder entzücken ihn die blanken holländischen Küchen,⁴⁾ und es wird erzählt, daß „nicht leicht eine neue gewählte Parüre seiner Aufmerksamkeit entging“. ⁵⁾ Diese behagliche Heiterkeit der Teilnahme scheint sich mit der Reife seines Geistes nur zu steigern.

Unter den Künsten stand ihm — wie vielfach denen, zu deren Beruf das Sprechen und Schreiben gehört — die Dichtkunst am nächsten. Sein Verhältnis zu ihr ist dauernd be-

gründet auf der Liebe und Kenntnis des griechischen Altertums. Seine Quelle aber ist, mehr noch als Homer oder Plato, von früh an Sophokles. Hegels Lehre vom „objektiven Geist“, der Verwirklichung des Volksgeistes in einer schönen sittlichen Ordnung, ist von den Anschauungen gespeist, die ihm die griechische Kunst vermittelte. Bekanntlich liegt einem ganzen Abschnitt der Phänomenologie des Geistes (über den „wahren Geist, die Sittlichkeit“, mit seiner Schilderung des menschlichen und des göttlichen Gesetzes und ihres schicksalhaften Konfliktes) die sophokleische Antigone zugrunde.⁶⁾ Und noch in den Berliner Vorlesungen über Ästhetik bekennt Hegel, daß dies ihm unter allem Herrlichen, das die Kunst der alten und der neuen Welt hervorgebracht habe, als das Trefflichste erschiene.⁷⁾

Die Generation Hegels fand bei ihrer ersten Umschau in der geistigen Welt die aufblühende deutsche Dichtung vor. Bedächtig vorschreitend wiederholte Hegel in sich die vorangegangene allgemeine Entwicklung. Seine Aufzeichnungen aus der Berner Hauslehrerzeit, in denen er als ein an Kant geschulter Aufklärer die Glaubenssätze der protestantischen Theologie mustert, sind von dem Geist Nathans des Weisen durchtränkt.⁸⁾ Neben Lessing tritt dann die Wirkung Herders.⁹⁾ Die nähere Berührung — natürlich nicht die erste Bekanntschaft — mit der künstlerischen Sphäre Goethes und ihren Ausstrahlungen ergibt sich, als er im Januar 1801 nach Jena übersiedelt, zu spät, um sich, wie Schelling, in den Wirbel des überschwänglichen romantischen Treibens reißen zu lassen, für ihn zeitig genug, um betrachtend den ablaufenden Wassern nachzusehen und die Früchte der literarischen Ernte für sich einzusammeln. Eine große ästhetische Perspektive, der Blick auf die Weltliteratur hatte sich damals für die Weimar-Jenaische Geistigkeit eröffnet. Einem so fruchtbaren Boden wird es nicht zuletzt zu danken sein, daß Hegel, der der Kunst bisher nur am Schluß seiner systematischen Vorlesungen Erwähnung getan, sich (in einem Brief an Voß 1805) erbiehen kann, für den Fall einer Berufung nach Heidelberg dort Ästhetik im Sinne eines *cours de littérature* zu lesen.¹⁰⁾

Die Berufung aber kam nicht zustande. Es folgte eine lange Zwischenzeit: der Fortgang aus dem durch den Krieg verödeten Jena, das Bamberger Intermezzo, die Schultätigkeit in

Nürnberg — eine Epoche zäher Arbeit, in der Hegel mit der Logik die wissenschaftliche Grundlage des Systems schuf, das sich in der Phänomenologie des Geistes angekündigt hatte. Endlich, ein Jahrzehnt etwa nach jenem brieflichen Gesuch, erhält Hegel eine Professur in Heidelberg und trägt hier 1818 seine ersten, uns nicht erhaltenen Vorlesungen über Philosophie der Kunst vor. Noch im gleichen Jahr erfolgte die Berufung und Übersiedlung nach der aufstrebenden Hauptstadt Preußens, die damals, politisch entmündigt, die Kunst zu ihrer öffentlichen Angelegenheit gemacht hatte. Das in einem fruchtbaren Menschenalter erzeugte geistige Gut schliff sich in der nordisch klaren und problematischen Atmosphäre dieser Stadt zur Bildungsform und mitteilssameren Allgemeinheit ab. Hier hatten die Vorlesungen A. W. Schlegels den ihnen gebührenden Widerhall gefunden, auf diesem Boden war der große Gedanke Schleiermachers entstanden, den goethischen Begriff der Weltliteratur durch eine enzyklopädisch betriebene Übersetzungstätigkeit vollends zu realisieren.¹¹⁾

Hegel nahm an diesem Leben mit der Aufnahmefähigkeit einer unerschöpften Natur und der bequemen Läßlichkeit des in sich fertig begründeten Mannes teil. Die Sammlungen und Konzerte, Umgang mit Künstlern und Kennern, Reisen nach den Niederlanden, Paris, Wien schulen seinen Blick und bereichern seine Anschauungen. Was er hier gewinnt, sammelt und organisiert sich in seiner Ästhetik, die er von 1820 an in immer neuen Bearbeitungen vorträgt. Diese Vorlesungen werden in Wirklichkeit nicht ganz so breit gewesen sein, wie sie sich in der Ausgabe durch Hotho, der mehrere Jahrgänge zusammenarbeitete, darstellen — eine Masse, die sich in unerbittlich triadischer Symmetrie durch drei Hauptteile fortwälzt. Aber der Gesamteindruck — dies dürfen wir nach dem erhaltenen handschriftlichen Material urteilen¹²⁾ — besteht zu Recht: Hegel ließ es sich in diesen Vorlesungen wohl sein, von der harten Streitbarkeit, die seine Theologie und seine Staatsphilosophie bisweilen nach außen kehren konnten, ist kaum eine Spur, er verweilte und wiederholte und genoß die Größe des erworbenen freien Blicks. Es bleibt keine Weichlichkeit bloß subjektiver Liebhaberei, die Strenge des Urteils gründet sich auf die Vertrautheit mit dem Großen, und der deutsche Geist selbst scheint hier nach der ganzen Entfaltung seines künst-

lerischen Gehaltes zurückzublicken und Rechenschaft abzulegen, was er als kunstsöpferischer Geist sich und die Welt ihm geworden ist; so daß selbst die Grenzen und Mängel, die wir bemerken, nur zum Teil dem Zeichner dieses Bildes als einem Einzelnen zur Last fallen.

Hegel hat bekanntlich die „aus dem Geist geborene und wiedergeborene Schönheit“ der Kunst über die Naturschönheit gestellt.¹³⁾ Das heißt nicht, daß es ihm an Freude und Blick für die Natur gefehlt habe. Zwar läßt ihn der Anblick der Alpen unberührt,¹⁴⁾ und die dichterische Naturschwärmerei, die die Brüder in Busch und Hain erkennt, gilt ihm als die weicherzige Vorwegnahme eines Einsseins, das der Geist erst in einer höheren Sphäre wahrhaft herstellt. Die Anschauung dieser Einzelwesen — so sagt ein Fragment aus der Jenaer Zeit — „ist ein empfindsamer Schmerz. Die sittlichen Individualitäten treten außer der Natur. Sie ist nur ein Beiwesen, ein Werkzeug derselben. Wo sie mehr ist, wo die sittlichen Wesen sich gleichsam bestreben, sich selbst niedrig genug in ihrem Genusse zu erhalten — die Idyllenpoesie —, da fallen sie selbst in jene erniedrigende Empfindsamkeit und in eine Beschränktheit des Lebens, deren Dürftigkeit nur formell als Darstellung überhaupt interessieren kann.“¹⁵⁾ So zeigt sich Hegel als ein reiner Vertreter des unromantischen, klassischen Menschen, dem, wie den Malern der Renaissance, die Erde herrlich genug, aber nichts ist, wenn nicht der Erdboden des Menschen. Natur ist ihm die zubereitete heimische Wohnstatt, Schauplatz eines kräftigen Volkslebens, wie Hegel es in Holland kennenlernte; oder die heimatliche Natur, die Hügel, Wälder und Flußläufe des südwestlichen Deutschlands. Die Briefe von seinen Reisen, die ihn aus dem märkischen Wohnort entfernen, bezeugen die Freude, jene vertraute Landschaft wiederzusehen.¹⁶⁾

So also war der Sinn Hegels durch Anlage und Schicksal für eine Wissenschaft ausgerüstet, in der alle irgendwie bedeutenden Leistungen durch eine außer dem begrifflichen Vermögen bestehende Anlage und durch glückliche Umstände der Bildung bedingt sein müssen. Diese seine Anlage und sein Platz im Leben der Nation bezeichnen schon im allgemeinen die Rolle, die ihm hier zugeteilt sein wird. Sie ist gleich verschieden von der eines Bahnbrechers wie Winckelmann, oder eines unruhig forschenden, zur Umstimmung und Nachempfin-

dung bereiten Genies wie das der Schlegel. Er konnte in männlicher Reife und Festigkeit zusammenfassen und die Gewichte zurechtrücken, die sich mit den Parteiungen der Romantik, mit der Erhebung des Romantischen gegen das Klassische, des Mittelalters gegen die Antike, Calderons gegen Shakespeare, des Orients gegen den Okzident in Behauptung und Gegenbehauptung verschoben hatten. Dies ist freilich nicht das Werk eines registrierenden Geistes von kunstfremder Nüchternheit, wenn auch vielleicht eines Geistes, der aus dem Erleben der Kunst als aus der für ihn bestimmenden Wirklichkeit herausgetreten ist. Nach einer glänzenden Reihe von Entdeckern und Schöpfern auf dem Felde der Kunst erscheint der ordnende und genießende Genius, in seiner allseitigen und unparteilichen ästhetischen Teilnahme das Ideal des Gebildeten seines Jahrhunderts, Verwalter eines Erbes, welches er noch sicher und selbständig, ohne innere Ungemäßheit und falsche Zurschaustellung, die Gefahren der späteren Übersättigung, zu tragen weiß. Das Gefühl, das sich eine vorwiegend verständige und prüfende Haltung gibt, ist noch in sich selbst mächtig. Es versteht die Kunst, indem es sie auf den Logos bezieht. Aber wie Hegel diesen in einer berühmten Stelle der Vorrede zur Phänomenologie als den bacchantischen Taumel gekennzeichnet hatte,¹⁷⁾ so ist uns, als eine Art von Entsprechung hierzu, ein Fragment erhalten, in dem es über die Kunst heißt: „Sie ist der indische Bakchos, welcher nicht der klare, sich wissende, sondern der begeisterte Geist ist, der in Empfindung und Bild sich einhüllende, worunter das Furchtbare verborgen ist.“¹⁸⁾

Endlich muß, wenn von dem Verhältnis Hegels zur Welt als schöner sinnlich-anschaulicher Form die Rede ist, seine Sprache erwähnt werden, ohne daß der häufig unternommene Versuch, sie zu schildern, hier wiederholt werden sollte. Statt dessen sei aus den sprachkräftigen Schriften des Kritischen Journals einer der gewaltigen Hegelschen Sätze angeführt, in welchem er das Werk der Philosophie, sein Werk, mit dem des Künstlers vergleicht. Er sagt dort gegen das Denken, welches, statt die Wirklichkeit mit der Idee ganz zu durchdringen, sie nur mit ihr in eine Beziehung setzt — durch ein abstraktes Sollen wie Kant und Fichte, durch einen Gefühlsakt wie Jacobi —: „Wenn der Künstler, der nicht der Wirklichkeit, dadurch, daß er die ätherische Beleuchtung auf sie fallen läßt, und sie ganz darein

aufnimmt, die wahre Wahrheit zu geben, sondern nur die Wirklichkeit an und für sich, wie sie gewöhnlich Realität und Wahrheit heißt, ohne weder das eine oder das andere zu sein, darzustellen vermag, zu dem rührenden Mittel gegen die Wirklichkeit, dem Mittel der Sehnsucht und Sentimentalität flieht, und allenthalben der Gemeinheit Tränen auf die Wangen macht, und ein Ach Gott! in den Mund gibt —, wodurch seine Gestalten freilich gegen den Himmel über das Wirkliche hinaus sich richten, aber wie die Fledermäuse, weder dem Vogelgeschlecht noch dem Tiergeschlecht, weder der Erde noch dem Himmel angehören —, und solche Schönheit nicht ohne Häßlichkeit, solche Sittlichkeit nicht ohne Schwäche und Niederträchtigkeit, solcher Verstand, der dabei vorkommt, nicht ohne Platttheit, das Glück und Unglück, das dabei mitspielt, jenes nicht ohne Gemeinheit, dieses nicht ohne Angst und Feigheit, beides nicht ohne Verächtlichkeit sein kann: ebensowenig kann die Philosophie das Endliche und die Subjektivität, wenn sie sie als absolute Wahrheit nach ihrer Weise in Begriffsform aufnimmt, dadurch reinigen, daß sie dieselbe mit Unendlichem in Beziehung bringt; denn dieses Unendliche ist selbst nicht das Wahre, weil es die Endlichkeit nicht aufzuzehren vermag.“¹⁹⁾ — Wir werden zu sehen haben, wie sich der Begriff der Kunst in die Philosophie des absoluten Standpunktes eingliederte, auf welchem die Menschheit sich „als Abglanz der ewigen Schönheit, als Focus des Universums“ darstellen soll, vergleichbar mit den „über Sehnsucht und Wehmut erhabenen Göttern“.²⁰⁾ Damit wenden wir uns von der Person Hegels zu der Sache und ihrer philosophischen Erörterung.

II.

Die Bedingungen und Grundsätze der Betrachtung.

Wenn wir von einer Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel sprechen, ist damit nicht eine qualitative oder quantitative Steigerung gemeint: als ob hier das absolute Maximum an Einsicht und Kenntnis des Gegenstandes erreicht wäre. Wenn man sich auf Vergleiche überhaupt einlassen wollte, möchte man bei Winkelmann eine tiefere Kraft des Auffassens, bei Goethe eine reichere Kennerschaft, bei den

Schlegel zarteres Nachempfinden und eine umfassendere literarische Kenntnis finden. Aber nicht auf diese äußerliche Beziehung kommt es an, sondern auf ein inneres Verhältnis, das zugleich den Gesichtspunkt der Betrachtung angibt. Mit dem Begriffe des Vollendens soll gesagt sein, daß bestimmte Tendenzen und Gedankenreihen, die das vorangegangene Denken in sich bewegt und entwickelt hat, hier zu einer abschließenden Behandlung gediehen sind. Dies ist auf der einen Seite allerdings eine Steigerung. Es wird keine Einseitigkeit geduldet, und was sich vorher befand, ist unter dem höheren Gesichtspunkt befaßt. Damit aber hat sich an den Problemen und Begriffen eine tiefe Wandlung und Entfremdung gegen ihre bisherige Natur vollzogen. Das ihnen eigentümliche Interesse bestand in ihrem energischen Gegensatz. Indem sie nun ausgeglichen nebeneinander liegen, ist die Sache, um die man sich stritt und die man gerade in den Gegensätzen sich gemeinsam wußte, als das bewegende Prinzip verloren. Es ist eine neue Ganzheit entstanden, und wer sich mit ihr zu tun macht, muß sie als Ganzheit nehmen, in der er zwar die früheren Gegensätze, aber, im Sinne des Hegelschen Sprachgebrauches, als „aufgehobene“ vorfindet. Fragen, die vorher Angelegenheit der Bildung waren und eine kleine, gesellschaftlich und geographisch wenig zusammengefaßte, aber geistig wohl formierte Welt bewegt hatten — wie die Frage nach dem Verhältnis der Kunst im sittlichen Dasein, nach der kanonischen Bedeutung der antiken Kunst und ihrer Stellung zur modernen, nach der Gültigkeit von Gattungsgesetzen, der Möglichkeit einer modernen Tragödie, dem Recht der Kritik — diese und viele andere Fragen haben ihre bewegende Kraft eingebüßt. Ihr brauchbarer Gehalt bewahrt sich in der neuen Form der ästhetischen Wissenschaft, und diese kann nun die bildende Wirkung entfalten, die dem zusammengefaßten und ausgeglichenen Wissen eigen ist. Aber das Ganze, das die einzelnen Probleme in sich ausgelöscht hat, unterliegt dem Schicksal, selbst als Ganzes problematisch, und weiterhin, auf einer späteren Stufe der Entwicklung, Gegenstand historischer Untersuchung zu werden. Indem dies Letztere unsere Aufgabe sein soll, kann die Meinung nicht sein, das schon Aufgehobene noch einmal subjektiv von einem der eigenen Zeit und dem eigenen Denken entnommenen Gesichtspunkte aus in Frage zu stellen. Viel-

mehr hoffen wir, dadurch, daß wir die Leistung des Abschlusses mit ihrem historischen Hintergrund als den Prozeß des Abschließens aus der Wiederherstellung der gleichen problematischen Situation heraus erfassen und einige der Gedankenreihen aufnehmen, die zu der Synthese führten, am ehesten dem Punkt uns zu nähern, von dem her das Setzen wie das Aufheben begriffen werden kann.

Dieser Gedanke, Hegels Ästhetik aus dem Zusammenhang der vorangegangenen dichterischen und philosophischen Epoche, und zwar als deren Abschluß und Vollendung zu verstehen, ist nichts weniger als neu. Man könnte ihn auf Hegel selbst zurückführen oder wenigstens sagen: er versteht sich von selbst aus der Stellung, die Hegels Philosophie überhaupt für sich in Anspruch genommen und geraume Zeit behauptet hat. Aber das historische Verstehen, von dem hier die Rede ist, setzt die Abtrennung des Betrachters voraus. Die erste bedeutende Darstellung der Hegelschen Philosophie, die im wesentlichen nicht mehr auf deren eigenem Boden steht, gibt nun mit völliger Bestimmtheit eben diesen Gesichtspunkt der Beurteilung an. R. Haym betrachtet Hegels Ästhetik als „Gipfelpunkt und Abschluß“, als „die systematische Frucht der seit Lessing, Winckelmann und Kant geübten kritischen, historischen und philosophischen Bemühungen um das Reich des Schönen“.¹) Diese Einsicht kann sich nicht in einem Buche entwickeln, das im ganzen eine schroffe Absage an die Vergangenheit bedeutet. Sie wird durch eine Ansicht paralysiert, mit der Haym das Lösungswort angibt, unter dem sich auch weiterhin das 19. Jahrhundert der Erinnerung an seine humanistisch-philosophische Vergangenheit entledigt. Der absolute Idealismus — so besagt diese Ansicht — ergibt sich „durch die unbedenkliche Übertragung des Prinzips der Kunst auf das Erkennen“.²) Hier ist der positivistische Begriff von den idealistischen Systemen als „Begriffsdichtungen“, wie ihn später F. A. Lange formulierte, vorweggenommen.³) Die neukantische Philosophie griff ihn auf und gab ihm mit ihrer Erneuerung der vorhegelschen Begriffe von der Transzendenz der Idee, ihrem nur regulativen Gebrauch und dem unendlichen Progreß die philosophische Begründung. Was bei Haym die noch ungeklärte Äußerung einer neuen Aktivität war, findet man nun durch Kant bestätigt. Die Idee als unendliche Aufgabe kann nicht zugleich wirklich

sein, es sei denn — für eine Dichtung.⁴) Die Geschichte der Philosophie, die sich mit diesen Begriffen der Ästhetik Hegels zuwandte, mußte mit der einen Hand nehmen, was sie mit der anderen gab. Man kann ein Werk des Gedankens nicht gründlicher abtöten, als indem man es den Diskussionen der Wissenschaft entrückt und ihm ehrenhalber einen Platz bei der Kunst einräumt.⁵)

Neben dieser tritt eine zweite, zuerst von Danzel geäußerte, dann von R. Zimmermann übernommene Art der Beurteilung auf, die der ersten diametral entgegengesetzt ist und nur dies mit ihr gemeinsam hat, den Gehalt der Hegelschen Ästhetik gänzlich zu vernichten. Die erste erreichte dies, indem sie Hegels vermeintliche Wissenschaft von der Kunst ihrem Prinzip nach für eine verkappte Kunst erklärte, die zweite mit der Behauptung, der „Panlogismus“ Hegels habe in der Ästhetik seinen Gegenstand verfehlt. Die erste konstatiert, daß eine künstlerische Entwicklung sich übersteigert und in die Philosophie verirrt habe, die zweite hingegen: in Hegel habe sich das Denken des theoretischen Gewinnes eben dieser Entwicklung entäußert und sei in den vorkantischen Rationalismus zurückgefallen. In der Definition der Schönheit als der für die Anschauung sich darstellenden Idee findet man die Leibniz-Baumgartensche Lehre von der *cognitio sensitiva* wieder und meint, daß eine heteronome Theorie, die die Kunst teils der Erkenntnis, teils dem praktischen Nutzen als Vorstufe und Mittel ausgeliefert habe, „wenn auch in verfeinerter und sublimierter Gestalt in der Hegelschen Philosophie wieder von den Toten auferstanden“ sei.⁶)

Diese beiden Beurteilungsweisen lassen sich immerhin auf eine, wenn auch negativ verlaufende, Diskussion ein und beide enthalten, wie sich noch zeigen wird, in ihrer sich gegenseitig aufhebenden Einseitigkeit einen wahren Teilgehalt. Einen fast noch schlimmeren Dienst erweist dem Verständnis von Hegels Kunsttheorie die spätidealistische Ästhetik. Lotze findet treffende Worte zur Kennzeichnung von Schellings Bedeutung.⁷) Aber da die gebildete Unbestimmtheit seiner eigenen Kunsttheorie bei der Allgemeinheit eines im Schönen sich offenbarenden „ewigen Weltinhalts“ stehenbleibt, ohne sich auf Hegels eigentümliche Leistung — die Realisierung der Idee in der Geschichte, wodurch der Kunst der wahre Mutterboden wieder-

gegeben wird — tiefer einzulassen, so erscheint bei ihm die Hegelsche Ästhetik im wesentlichen als eine Ausarbeitung von Schellings Lehre. Zu der feindlichen Bestreitung tritt somit die Verkennung seitens der Wohlwollenden, und es bleibt nichts als die verlegene Bewunderung eines „unerschöpflichen Gehalts anregender und feinsinniger Gedanken“⁸⁾ — ein Lob, das eigentlich Danzels schärfsten Tadel (es sei in der Ästhetik „alles nur gelegentlich gesagt“)⁹⁾ wiederholt und jedenfalls wenig im Sinne Hegels ist, der das bloß Geistreiche, in dem die Idee in das Wirkliche hineinschimmert, ohne es zu durchdringen, dem wissenschaftlichen Ernst für unangemessen hielt.¹⁰⁾

Nach einer geraumen Zeit des Stillstandes, in der die Beschäftigung mit Hegel gemieden wurde, näherte sich das Verständnis seinem Werk und damit auch seiner Ästhetik. Es geschah dies im wesentlichen auf zwei verschiedenen Wegen. Einmal trieb die Konsequenz des transzendental-idealistischen Gedankens in einer Art von Wiederholung des früheren ideengeschichtlichen Vorganges über Kant hinaus zu Fichte, zu Schelling und endlich zu Hegel. Diese Bewegung, die mit einer älteren, im Protestantismus wurzelnden, heute vor allem durch den ehrwürdigen Meister der deutschen Hegel-Forschung, G. Lasson, vertretenen Überlieferung Hegelscher Philosophie zusammentraf, hat in ihrer philosophiegeschichtlichen Auswirkung durch die groß angelegte Darstellung R. Kroners einen gewissen, wenigstens vorläufigen Abschluß gefunden.¹¹⁾ Die Einseitigkeit der ästhetischen wie der rationalistischen Auslegung Hegels ist nun überwunden, und es dürfte nicht ferner möglich sein, in seiner Ästhetik ein philosophisches Gedicht oder die verummte Aufklärung zu finden.

Der zweite Weg des Verständnisses eröffnet sich durch die Rückwendung des deutschen Geistes auf seine humanistische Vergangenheit, die in dem historischen Werk Diltheys ihren reichsten Ausdruck gefunden hat. Innerhalb der Einheit der mit Lessing und Winckelmann einsetzenden künstlerisch-philosophischen Bewegung, die nun erst philosophisch und tiefer als von Haym, Scherer oder Hettner erfaßt wurde, mußte Hegels Ästhetik den ihr gemäßen Ort finden, wenn auch Dilthey selbst nicht dazu kam, ihn zu bestimmen.¹²⁾

Beiden Denkrichtungen ist gemeinsam, daß sie, die erste entschieden, die zweite mit bedeutenden Einschränkungen, auf eine Erneuerung des Begriffs vom „objektiven Geist“ zielen. Die Wirklichkeit, oder eine Sphäre der Wirklichkeit, soll hier als „vernünftig“ erwiesen werden. Aber auch aus dem philosophischen Bewußtsein von der Spannung zwischen Vernunft und Wirklichkeit führt ein Weg zu Hegel: zu dem Hegel, der überall mitaufsteht, wo sein Schüler und Widersacher Kierkegaard wirksam wird, zu dem Dialektiker und Aporetiker Hegel. Hier entspringt das polemische Moment, das in jeder historischen Erkenntnis enthalten ist. Dem Bewußtsein der Spannung wird die Grenze von Hegels entspannter Synthesis sichtbar. Diese Grenze gibt auch seiner synthetischen Ästhetik erst ihr erkennbares Relief.¹³⁾

Und schließlich mußte noch eine vierte Bedingung erfüllt sein, die einer Beschäftigung mit der idealistischen Ästhetik erst Sinn und Recht gibt: die Ästhetik mußte das Problem des Gehalts in sich wieder lebendig gemacht haben, und zwar des Gehalts nicht in der abstrakten Allgemeinheit eines Gefühls der Sympathie oder des Menschlich-Wertvollen, sondern als verwurzelt im geschichtlichen Sein.¹⁴⁾

Dies sind die Grundlagen des Versuches, ein neues Verständnis für Hegels Ästhetik zu gewinnen. Der leitende methodische Gedanke ist dabei die Richtung auf ihr Verhältnis zu der vorangegangenen Epoche der geistigen Entwicklung, ein Verhältnis, das wir vorwegnehmend als Abschluß und Vollendung bezeichneten. Dieses allgemein angegebene Verhältnis ist nun nach seinen Hauptgesichtspunkten zu entwickeln.

Hierbei wollen wir derart verfahren, daß wir unseren Standort und Ausgangspunkt an dem Ziel der Entwicklung nehmen und mit der Definition: „Das Schöne ist das sinnliche Scheinen der Idee“ beginnen.¹⁵⁾ Denn aus ihrer Entfaltung geht die Ästhetik Hegels hervor. Auf diesen zu Anfang fixierten Punkt hin haben wir die Linien der Entwicklung zu ziehen und durch solche retrospektive Betrachtung die Explikation des noch leeren Grundbegriffes zustande zu bringen. Dies könnte freilich hinsichtlich der These von der „Vollendung“ der idealistischen Ästhetik durch Hegel als eine *petitio principii* angesehen werden. Aber durch die Probe der Darstellung soll gerade, was zuerst nur eine Auffassung ist, zur Erkenntnis

werden. Auch dies ist kein Einwand, daß die fragliche Definition ebensogut in Schellings Ästhetik stehen könnte. Hegel selbst hat die Gewinnung des Standpunktes der Idee Schelling zugesprochen und die eigene Philosophie als die Ausführung betrachtet. Aber auf diese kommt es wie in den anderen Disziplinen, so auch in der Ästhetik wesentlich an; und es wird allerdings von größter Wichtigkeit sein, den Punkt scharf zu bezeichnen, an dem sich Hegels Ausführung von Schellings Entwurf trennt.

Die Darstellung wird sich uns in folgende drei Gedankenreihen gliedern:

1. Die Erfassung der Kunst als sinnliche Darstellung der Idee verstehen wir als den Abschluß einer Bewegung, die einerseits in der Philosophie und im engsten Zusammenhang mit dem Erkenntnis- und Seinsproblem verläuft; die andererseits aus der Verständigung der Kunst über sich selbst und ihren Wert resultiert und eine Gedankenarbeit darstellt, die erst am gemeinsamen Zielpunkt mit jener ersten Entwicklungslinie ganz vereinigt wird (IV—V).

2. Die höchste theoretische Würdigung, die der Kunst als Darstellung der Idee zuteil geworden ist, erweist ihre Doppeldeutigkeit. Das Denken stellt sich als primäre Erfassung der Idee an die von der Kunst beanspruchte Stelle und rückt die Kunst an einen ihm untergeordneten Platz (VI).

3. In diesem Zurückstellen der Kunst ergibt sich dennoch ein positiver Standpunkt für ihre Betrachtung — der Standpunkt der Ästhetik Hegels (VII—VIII).

III.

Die Schönheitsdefinition im Zusammenhang von Hegels System.

Die Vorlesungen über Ästhetik bestimmen das Schöne als „das sinnliche Scheinen der Idee“.¹⁾ Dieser Formel ist das Leere, was sie zunächst an sich hat, durch eine vorläufige Erläuterung zu benehmen. In erster Linie wird zu sagen sein, was Hegel unter „Idee“ verstand.

Die seit der „Logik“ feststehende Definition lautet: „Einheit des Begriffes und der Objektivität“.²⁾ Idee ist also nicht

wie bei Kant ein Vernunftbegriff, dem unerachtet seiner praktischen Realität eine objektive Erkenntnis nicht entsprechen kann; ebensowenig eine an sich seiende Wesenheit, wie für die platonisierende Schönheitslehre der Renaissance. Als Substanz des Wirklichen ist sie zugleich seine Wahrheit. Aber Wahrheit nicht im Sinne eines Sich-richtens, Übereinstimmens von Vorstellung oder Begriff und Ding. Vielmehr ist sie das „Subjekt-Objekt“;³⁾ und in ihrer Realisierung wird die Wirklichkeit erst wahrhaft wirklich.

Idee ist zu unterscheiden vom Begriff. Einmal in dem ungenauen und unwissenschaftlichen Gebrauch dieses Wortes, wie bisweilen vom Begriff der Pflanze, des Menschen, des Blauen gesprochen wird. Er bezeichnet dann das Nebeneinander von Merkmalen und sollte besser „abstrakte Vorstellung“ heißen. Aber auch vom Begriff im eigentlichen Sinne. Der Begriff enthält seine Bestimmtheiten als „begriffene“, d. i. als aus der ideellen Einheit hervorgehend. Er ist, nach dem bei Hegel immer wiederkehrenden Ausdruck, „reine Negativität“, das will sagen: er läßt nichts bloß Positives, Gegebenes bestehen, sondern nimmt es als „aufgehoben“ in seine ideelle Gesetzmäßigkeit hinein. Aber dabei bleibt die besondere Realität, mit der er es zu tun hat, unerschöpft; sie fährt fort, ihm gegenüberzuliegen, Gegenstand zu sein. Der Begriff ist Begriff von Etwas, wogegen die Idee niemals Idee „von Etwas“ sein kann.

Aber ebensowenig ist die Idee „etwas ganz Anderes, Besonderes gegen den Begriff“.⁴⁾ Es liegt im Begriffe des Begriffs, die ihm anhaftende Abstraktheit, die unbegriffene Entgegensetzung und Positivität des Gegebenen fortschreitend zu überwinden. Diese Überwindung in der Totalität oder der vollendete Begriff ist die Idee. Man darf also nur sagen: daß der Begriff „noch nicht“ die Idee ist.⁵⁾ Hieraus erklärt sich, wie Hegel selbst die beiden Wörter durcheinander gebrauchen und gelegentlich (in unserem Druck wenige Zeilen unter der angeführten Definition) von einem „Scheinen des Begriffs“ reden kann. So ist auch, wenn im Kritischen Journal in der Auseinandersetzung mit Kants Ästhetik von dem Schönen als der „Darstellung des Begriffs in der Anschauung“ die Rede ist, diese früheste Formulierung von der späteren nur äußerlich abweichend.⁶⁾

Noch eine weitere Unterscheidung ist zu beachten. In der Logik heißt es: „Kant hat den Ausdruck: Idee wieder dem Vernunftbegriff vindiziert.“⁷⁾ Diese Idee in Kants Sinn ist nun von Hegel nicht einfach ausgestoßen worden, sondern er hat ihr in seinem System, das vermöge seiner ausgebildeten Form alles bewahren soll, einen Platz angewiesen. Als die theoretische Idee der „Wahrheit“ begründet sie für das „suchende Erkennen“ ein Fortschreiten zu ihrer Totalität, als Idee des Guten ein Sollen.⁸⁾ Im Gegensatz zu dieser noch nicht zu ihrer vollständigen Realität gelangten Idee heißt die Idee, um die es sich bei der Bestimmung der Schönheit einzig handelt, die „absolute Idee“. Als solche gehört sie in die Sphäre des „absoluten Geistes“, der sehnachtslos, für sich durchsichtig geworden und ganz „bei sich selbst“ ist.

Man muß nun fragen: wenn die Wirklichkeit nur wirklich ist durch die ihr innewohnende Idee, so ist jedes sinnliche Vorhandensein schließlich als ein „Scheinen der Idee“ zu bezeichnen, und das Unterscheidende der Definition geht verloren. Hegels Logik erwidert darauf: allerdings könnte innerhalb des bewußtlosen Geistes, der Natur, weder das mechanische und chemische Objekt noch der lebende Organismus wirklich sein ohne die in diesen Formen sich ausdrückende Idee; und das gleiche gilt von den Hervorbringungen des bewußten Geistes, den Ganzheiten wie Staat und Kirche. Alle diese Dinge und Bildungen sind nur, sofern sie „die Vereinigung ihres Begriffes und der Realität, ihrer Seele und ihres Leibes“ sind.⁹⁾ Aber sie alle behalten etwas Zufälliges, Willkürliches an sich, bleiben Erscheinung, die mit der Idee nicht zur Kongruenz gebracht ist und dadurch über sich und ihre Endlichkeit auf die an ihnen selbst nur unvollständig realisierte Totalität hinausweist. Die gnoseologische Differenz zwischen Begriff und Idee ist also nur ein Ausdruck für eine ontologische, reale Gliederung. Der Geist, in das bewußtlose Anderssein in der Natur und seine Subjektivität auseinandergelegt, vollendet den Stufengang der Realisation, indem er sich selbst in seiner Einheit durchschaut. „Alles übrige ist Irrtum, Trübsal, Meinung, Streben, Willkür und Vergänglichkeit; die absolute Idee allein ist Sein, unvergängliches Leben, sich wissende Wahrheit, und ist alle Wahrheit.“¹⁰⁾ Mit der Wirklichkeit, die er als seine eigne weiß, versöhnt, gelangt der Geist in den „Genuß der Wahrheit, welche als Empfindung

Seligkeit, als Denken Erkenntnis ist“, und sein Leben in dieser Sphäre ist, im allgemeinen bezeichnet, das „Leben in der Religion“.¹¹⁾ — Einen so erhabenen Ort weist Hegel dem Schönen und damit der sie hervorbringenden Kunst an.

Schönheit, so lautete die Definition, ist das sinnliche Scheinen der Idee. Es ist nun zweitens darzutun, welches das Verhältnis der Idee zu dem „sinnlichen Scheinen“ ist. Wenn die Definition eine Wissenschaft von dem objektiv Schönen und der Kunst begründen soll, so muß dieses Verhältnis wesentlich sein, nicht ein bloß äußerliches Zusammentreten prädikativer Bestimmungen. Die Idee darf nicht in einem ihr zufälligen Medium nur verhüllt, der Sinnenschein nicht zu einem Mittel herabgedrückt sein.

Das sinnliche Scheinen ist nach der Form seiner subjektiven Verwirklichung sinnliches Anschauen. Wir können also auch von der im Schönen angeschauten Idee sprechen. Insofern sich der künstlerische Geist innerhalb der Sphäre des Sinnenscheins hält und befriedigt, ist die Kunstanschauung als die „Vollendung“ der Anschauung zu bezeichnen.¹²⁾ Aber eine solche von der sinnlichen Anschauung ausgehende Betrachtung des Ästhetischen findet sich nur vereinzelt, an einer erst durch die Ausgabe von Lasson zugänglich gemachten Stelle der Religionsphilosophie. Der gewöhnliche Ausgangspunkt ist der Begriff des Wesens, die Idee. Nun ergibt sich schon aus Hegels teleologisch abgestuften Weltbild, in dem die Idee alles Wirkliche in einem Punkte als dem *ὄντως ὄν* zusammenzieht, um sich nach abwärts immer unkenntlicher zu verbreiten, daß das Sinnlich-Anschauliche an das Nichts grenzen muß, „daß das Sein der äußerlichen Dinge Täuschung und Irrtum, und in dem Sinnlichen als solchem keine Wahrheit ist“.¹³⁾ An anderer Stelle wird von der „ganz unvollkommenen Weise der Anschauung und des Bildlichen“ gesprochen, „das als Sinnliches von Haus aus das Absolute nicht wahrhaft zu fassen vermag“.¹⁴⁾ So heißt es von dem Sinnlichen nun auch in der ästhetischen Beziehung, daß es keine Selbständigkeit an sich habe, daß es die Unmittelbarkeit seines Seins aufgeben müsse, da es nur als Scheinen des Begriffs gilt.¹⁵⁾ Aber wiederum bewahrt und vollendet sich die sinnliche Gestaltung in diesem Sichaufgeben zu einem „höheren, tieferen Sinn“.¹⁶⁾ Denn sie ist vollends von der Idee durchdrungen¹⁷⁾ — nicht „etwas anderes vorstellend“ wie im „Zeichen“¹⁸⁾ — und

die Idee ist schön nur als „unmittelbar eins“ mit der ihr gemäßen anschaulichen Objektivität.¹⁹⁾

Man erinnere sich hier des Aufbaus der Phänomenologie des Geistes. Sie beginnt mit der Charakteristik der untersten Bewußtseinsstufe, dem „sinnlichen Bewußtsein“, dem sein unmittelbares „Da“ und „Jetzt“ schon bei dem Versuch der primitiven sprachlichen Bezeichnung, dem bloßen Aufzeigen verschwindet. Aber der aufsteigende und in sich zurücklaufende Kreis der Entwicklung in seiner Vollendung, dort, wo das absolute Wesen als Gott leibhaft wird, kehrt ausdrücklich zu dem sinnlichen Bewußtsein zurück: „Das Niedrigste ist also zugleich das Höchste, das ganz an die Oberfläche herausgetretene Offenbare ist eben darin das Tiefste.“²⁰⁾ Der ästhetische Grundsatz von der erscheinenden Idee steht in genauer Entsprechung zu dem hier geschilderten Mysterium der Theophanie; wie denn die Urform von Hegels Ästhetik eine Lehre von der „Kunstreligion“ war, die „alles Sinnliche offenbar macht“.²¹⁾ In der Ästhetik sind durch ein Denken, das sich die Überwindung der Gegensätze zur höchsten Angelegenheit macht, die beiden größten *ἄλλα* (nach Herders Ausdruck) zusammengebogen.

Von der Idee aus gesehen, stellt sich mithin das Verhältnis so dar, daß die Anschaulichkeit als Bestimmung an dem Absoluten selber aufzufassen ist. Sie ist eine der ihm eigentümlichen Formen. Als solche unterscheidet sie sich erstens von der Idee als Vorstellung, d. i. der Religion. Vorstellung ist die „erinnerte“ Anschauung,²²⁾ hier in der Sphäre des Absoluten der Gedanke, dessen wesentliches Moment als Andacht in das subjektive Innere fällt. Zweitens von dem freien Denken des absoluten Geistes in dem ihm eigentümlichen Elemente, dem Begriff. Hier erst gewinnt er die höchste und reinste Form seiner selbst. Aber diese drei Formen sind nicht verschiedenen Kräften oder Vermögen zuzurechnen — isoliertes Anschauen wäre ein geistloses Anschauen²³⁾ — sondern Momente an der einen Totalität der Intelligenz.

Wir versuchen, das Auseinandergesetzte noch einmal in wenige Umrisslinien zusammengedrängt vor Augen zu stellen, indem wir einen außerhalb der Hegelschen Denkformen gelegenen Blickpunkt wählen. Was sich uns darstellte, war zunächst Philosophie, d. h. der Versuch einer Lösung des Seinsproblems und des mit diesem untrennbar verbundenen Er-

kenntnisproblems. Jeder derartige Versuch sieht sich vor ein Rätsel gestellt, das mit wenigen groben Strichen etwa so zu bezeichnen ist. Es ist eine Vielheit von Seiendem. Unter dieser Vielheit ist ein bestimmtes Seiendes von paradoxer Beschaffenheit. Dieses ist nämlich erstens, als was wir es eben bezeichnet haben: Seiendes unter Seiendem. Es ist aber zweitens auch wieder nicht „unter anderem“ als Gleiches oder nur relativ Verschiedenes. Denn als Verstehen, Erkennen reicht es in eine völlig heterogene Sphäre. Und erst in dieser Sphäre (mag es nun von ihr begründet oder ihr nur analog sein) ist das Sein überhaupt, eine Vielheit von Seiendem, das „unter-anderem-Sein“ dieses ausgezeichneten Seienden, kurz die „Welt“ allein möglich. Die Auflösung dieses Rätsels durch Hegel ist nach ihrem allgemeinen Schema in der griechischen Philosophie vorgezeichnet, vor allem bei Aristoteles. Die Welt ist wesentlich Geist, *νοῦς*. An einem bestimmten Punkte wird Seiendes und Denken identisch gesetzt. Aber das bedeutet nicht die Bewirkung einer leeren Ungeschiedenheit. Sondern jener „Punkt der Identität“ ist „Gipfelpunkt“ d. i. Prinzip der Gliederung des mannigfach Seienden zu einer Welt. Aristoteles bewirkt diese Gliederung durch eine Staffelung von Formen bis hinauf zu der reinen stofflosen Form; Hegel durch seine Realdialektik, die in den Dingen selbst den zur Totalität strebenden Begriff wirksam sein läßt. Bei aller Verschiedenheit des ausführenden Gedankens löscht sich auf dem obersten Punkt der Unterschied aus. Hegel kann seine Enzyklopädie mit den berühmten Worten aus dem Buch *A* der Metaphysik beschließen. Hier steht, beiden gemeinsam, der sich selbst denkende Geist, *νόησις νοήσεως*.²⁴⁾ Aber uns kommt es wesentlich auf einen Unterschied an, der mit dem zwischen teleologischer und dialektischer Methode noch nicht berührt ist.

Der *νοῦς* der aristotelischen Metaphysik in seiner ewigen Tätigkeit ist Gott. Das Verhältnis des erkennenden Subjektes, des *νοῦς* als Vermögen der menschlichen Seele, zu der Weltvernunft bleibt hinsichtlich der Erkenntnisfrage unbestimmt. Wir werden dies nicht als eine zufällige Lücke oder Inkonzsequenz zu beurteilen haben sondern als die gleiche Zurückhaltung, die den Griechen niemals das Problem der Willensfreiheit in der uns geläufigen Form stellen ließ — eine notwendige Bedingung seines eigentümlich gegenständlichen

Denkens.²⁵⁾ Hingegen lautet der Satz, um den sich, nach Hegels Worten, „das ganze Interesse der neuen Philosophie dreht“: *cogito ergo sum*.²⁶⁾ Der Ort gleichsam des Stattfindens des Absoluten in Hegels Philosophie ist der „Sohn der Zeit“, das Individuum. Dies ist der Punkt, an dem das im Sinn der griechischen Philosophie gestellte Seins- und Erkenntnisproblem sich der Mystik nähert. Denn die Einzelseele, nicht in zeitloser und entselbeter Erhebung zum Betrachten, sondern in der ganzen historischen und individuellen Bestimmtheit, die sich in der *θεωρία* auslöscht nur indem sie sich steigert, ist hier verflochten mit dem Absoluten, mit Gott. Ihr Erfassen des Absoluten, in dem sie am wenigsten „bloß“ sie selbst ist (Individualität ist Privation), ist zugleich im höchsten Sinn ihr Tun (Individualität ist die Form des Geistes). Und weiterhin: dies allein machte es möglich und sinnvoll, die Kunstschönheit, die vorzüglich das Werk des Individuums in seiner höchsten Steigerung zum Genie ist, in den Kreis des „absoluten Geistes“ aufzunehmen. Denn „das Band und die Macht des Zusammenhaltes“, wodurch die Idee ein schönes sinnliches Ganzes hervorbringt, ist „Subjektivität, Einheit, Seele, Individualität“.²⁷⁾

IV.

Die Anschauung als metaphysisches und ästhetisches Problem.

In die Metaphysik des Leibniz, die durch Wolff systematisiert und um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu der allein herrschenden deutschen Schulphilosophie erhoben worden war, fügte Alexander Baumgarten eine neue Disziplin ein, die Wissenschaft vom Schönen und von der Kunst, durch ihren Urheber Ästhetik genannt. Diese überlebte die Zersetzung ihres Gehäuses, der rationalen Metaphysik, und deren gänzliche Zerstörung durch die Transzendentalphilosophie Kants. Kant selbst wies ihr, freilich in einer völlig neuen Gestalt, in seinem dritten kritischen Hauptwerk einen systematisch bedeutsamen Platz an. Die auf dem Fuß folgende idealistische Philosophie, die gerade in der Kritik der Urteilskraft ihre Probleme vorgebildet fand, erkannte die Ästhetik in dem neuerworbenen philosophischen Rang an.

Hegels Ästhetik bildet das Glied einer Reihe, die mit Baumgartens Ästhetik beginnt und nach Kant durch Schelling, Schopenhauer, Schleiermacher, Solger fortgesetzt wird.

Von dieser Äußerlichkeit, der Schaffung einer neuen Disziplin, die auch als bloßes Faktum der Philosophiegeschichte merkwürdig genug ist, haben wir auszugehen, wenn wir den Zusammenhang der Ästhetik Hegels in seinem philosophischen System, der durch die Erläuterung der Definition erst im allgemeinen angegeben wurde, konkret verstehen wollen.

Eine der Geistesgeschichte jener Zeit entnommene Bemerkung bietet sich zur Erklärung dieser Tatsache an. Die in Frage stehende Bereicherung des philosophischen Denkens um ein neues Thema ergab sich aus dem Zusammentreffen einer hochentwickelten philosophischen Bildung mit einer künstlerisch-dichterischen Bewegung, und zwar zu einer Zeit, in der die Kräfte des deutschen Geistes aus der Beschäftigung mit den großen politischen Angelegenheiten in das eigene Innere zurückgedrängt waren.

Diese Erklärung, so richtig sie übrigens ist, gibt nur im mindesten keine Antwort auf unsere Frage und stellt sie vielmehr in einer anderen Form. Eine psychologisch-historische Tatsache, die Zuwendung der Neigung und des Interesses, enthält den Antrieb, einen Zusammenhang zwischen der Kunst und der philosophischen Fragestellung zu entdecken. Aber dieser Trieb muß sich begründen, und er kann den Grund für die Möglichkeit der Entdeckung nur der Sache, d. h. dem Kunstwerk, der Philosophie entnehmen. Es handelt sich nicht um eine Serie von philosophischen Themen, die einmal um das Ästhetische vermehrt worden ist und um weitere vermehrt werden kann je nach dem herrschenden Interesse, das sich auf diese Weise die theoretische Glorifikation seiner Gegenstände verschafft. Da jede philosophische Disziplin selbst Philosophie ist, muß ein wesentlicher Zusammenhang zwischen dem „Gebiet“ und der philosophischen Problematik als solcher, der Seins-Erkennnis-Problematik, bestehen. Unsere genetische Fragestellung lautet also: welches ist der von jener philosophischen Ästhetik aufgezeigte Zusammenhang zwischen der Kunst, dem Schönen und dem Begriff des Seins oder der Welt? und inwiefern ist die Lehre von dem „sinnlichen Scheinen

der Idee“ als der theoretische Abschluß dieser Bemühung anzusehen?

Diese Auseinandersetzung wird dem einen der beiden eingangs erwähnten Einwürfe gegen Hegels Ästhetik seine Gerechtigkeit werden lassen müssen: demjenigen, der in dem Hegelschen Philosophieren überhaupt eine falsche Übertragung des ästhetischen Prinzips auf die Theorie tadelt. Denn unsere Problemstellung schließt freilich auch dies ein: daß eine Einwirkung der Kunstanschauung auf den philosophischen Weltbegriff stattgefunden habe; wenn auch diese Einwirkung nicht schon eine Ablenkung sein muß, sondern die Frage nach ihrer Ratio, einem sachlich begründeten Verhältnis, zu stellen verpflichtet.

Da es uns nicht auf die Darstellung dieser reichen und komplizierten Entwicklung als solcher ankommt, sondern auf das Verständnis der Ästhetik Hegels, müssen wir uns mit einer schematischen Kennzeichnung 1. der Position Baumgartens, 2. Kants begnügen, um von da aus 3. den Übergang zu der Ästhetik des „absoluten Standpunktes“ zu finden. Unserer Betrachtung kann die Hegelsche Definition als Leitfaden dienen. Ihre beiden Termini geben die Hauptgesichtspunkte an, denen eine Entwicklung zu unterstellen ist, die die philosophische Begründung des Schönen als eines objektiven Phänomens leistet. „Idee“ bezeichnet das Verhältnis zu dem Seinsbegriff, in welchem allein die Objektivität (im philosophischen Sinn) liegen kann, und welches im Schönen als „Gehalt“ auftritt. Scheinen oder Anschauung bezeichnet die Bindung dieses Gehaltes an die Sphäre der Empfindung, des Sinnlichen. Zwischen diesen beiden Termini findet ein antinomisches Verhältnis statt: das Sein oder der in ihm objektiv begründete Gehalt soll eingelassen sein in ein der Zufälligkeit und Subjektivität ausgeliefertes Element.

1. Der Sinn der Tatsache, daß die Ästhetik aus dem Zusammenhang der Leibnizschen Philosophie erwuchs, läßt sich in dem Satz aussprechen: in dieser Philosophie ist zuerst eine Theorie der sinnlichen Anschauung möglich geworden. Die cartesianische Erkenntnislehre trennte von der Wahrnehmung ein objektives, dem Sein wahrhaft zugehöriges Element ab — das Ausgedehntsein der Körper —, während die sinnlichen Qualitäten als Anzeigen des Zuträglichen oder Schädlichen dem Affektleben anheimfielen.¹⁾ Das Kunstwerk aber hat seine

Existenz gerade in der ungetrennten Einheit des Anschaulichen — des Anschaulichen nicht als „Restprodukt“, das nach Abzug des Begrifflichen, Assoziierten, Eingefühlten usw. übrigbleibt, sondern konkret in der Fülle ihrer Sinnhaftigkeit aufgefaßt. Durch ihre prinzipielle Zerlegung in einen objektiven Tatbestand und eine affektive Zutat wird der Blick auf diese konkrete Einheit versperrt, und das in ihr wesende ästhetische Phänomen in das Pathologische abgeschoben. Eine ähnliche Zerlegung bewirkt die Lehre von den primären und sekundären Qualitäten bei Locke. Leibniz überwindet sie mit Hilfe des aristotelischen Dynamis-Begriffes, indem er aus dem prinzipiellen Unterschied einen Gradunterschied macht. Nicht von zu trennenden Bestandteilen ist die Rede, sondern von den Stufen einer Vorstellungsreihe, die auch in den sinnlichen, „verworrenen“ Vorstellungen den Begriff virtualiter enthalten sein läßt. Dabei dürfen wir nicht so sehr auf den oft gerügten Mangel sehen — daß die ästhetische auf den Nenner der erkennenden Erfassung gebracht ist und als deren Vorstufe erscheint. Wichtiger ist die Erhebung der Anschauung von einem Konglomerat zu einer neuen Geistigkeit, die es leicht machte, die Vorstufe für sich, nach ihrem eigenen Wert zu betrachten. Eben dies ist der Punkt, an dem die Arbeit Baumgartens einsetzt. Baumgarten übernahm von Leibniz die Unterscheidung von „deutlich“ und „klar“. Deutlich oder intensiv klar wird eine Vorstellung durch den Akt der Abstraktion, die unter Außerachtlassung der übrigen die gleichen Merkmale zusammenfaßt. Sie ist also gegenüber der Fülle des Gegebenen eine Verarmung.²⁾ Aber auch die nicht unterschiedene „verworrene“ Vorstellung hat ihre Vollkommenheit: die extensive Klarheit in der Fülle der sie bestimmenden Merkmale — und diese eigentümliche Vollkommenheit ist Schönheit. Die Kunst, die sie verwirklicht, hat das Bestimmteste (determinatissimum), das Individuum, zum Gegenstand. Die neue Wertschätzung des Sinnlich-Anschaulichen drückt sich nun darin aus, daß für „verworren“ (konfus) der neue positive Terminus „sensitiv“ gesetzt wird. So entstand die berühmte Schönheitsdefinition, mit der die Aesthetica beginnt: perfectio cognitionis sensitivae.

Die Seinslehre des Leibniz, die seiner Erkenntnislehre entsprach, die Theorie von den vorstellenden Substanzen, ist für die hier zu schildernde Entwicklung nicht unmittelbar wirksam

geworden — so sehr sie auch die Beziehungen der Kunstanschauung zum Begriff der Totalität ins Licht zu rücken geeignet scheint. Die rationale Theologie, in der sie gipfelte, war dem Weltgehalt der Kunst fremd. Übrigens fand ihr zentraler Gedanke, die Monadenlehre, keinen Eingang in die Wolffsche Schule, und so kommt es, daß die Ästhetik Baumgartens aus einer bloßen Umkehrung des in der Abstraktionslogik üblichen Aufstieges zu den deutlicheren, d. i. merkmalsärmeren Vorstellungen hervorgeht — eine Umkehrung, die freilich ohne die Leibnizsche *lex continui* niemals denkbar geworden wäre. Aber entsprechend dem Formalismus dieser Logik ist die neu entdeckte Vollkommenheit im Sinnlichen unverbindlich gegen jeden Gehalt, sie ist nicht „Spiegel des Universums“, wie es auf Grund der Leibnizschen Weltanschauung hätte gedacht werden können, sondern es bleibt selbst im Ungewissen, ob die *perfectio sub-jektiv* oder *objektiv* zu deuten ist.³⁾ Hier ergibt sich der rationalistische Grundzug dieser (wie Bäumler gezeigt hat⁴⁾) zugleich auf Behauptung des Irrationalen, Individuellen gerichteten Ästhetik. Die Ratio, die im Gebiete des Sensitiven erkannt wird, ist wesentlich formal: Ordnung in der Fülle, Klarheit. Sie bleibt also gegen den Gehalt, der bei der Betrachtung immer vorausgesetzt wird, gleichgültig und kann im Sinne jener Zeit als dessen Mittel, in der Form der angenehmen Verhüllung, des Schmuckes, der reizvollen Zubereitung erscheinen; und nur äußerlich vermag der metaphysisch ausgehöhlte Begriff der Vollkommenheit eine Verbindung der grundlegenden Definition mit den Bestimmungen über Gegenstand und Aufgabe der Kunst nach ihrem Gehalt zustandezubringen. So ist diese Ästhetik nicht fähig, über die Kunstbetrachtung des Rationalismus hinauszuhelien. Das hohe Lob, das ihr Herder zubilligt, entstammt zum Teil dessen falscher Tendenz, seine eigene neue Anschauung, der die Zukunft gehörte und die mit der *perfectio phaenomenon* des Baumgarten wenig gemein hat, mit dem Vollkommenheitsbegriff einer überlebten Metaphysik zu verbinden.⁵⁾ Goethe, Schiller, Schelling, Hegel, Schleiermacher lassen die Reihe der ästhetischen Entdecker mit Winckelmann, nicht mit Baumgarten anfangen.

Wir können das Ergebnis dieser Betrachtung folgendermaßen zusammenfassen: von den beiden Termini, von denen der eine den Zusammenhang mit dem Seinsbegriff und damit die Ob-

jektivität im philosophischen Sinn, der andere die spezifische Gegebenheitsweise bezeichnet, ist nur der letztere, der Begriff der Anschauung, entwickelt, der aber in dieser Isolierung sich nicht zu behaupten vermag.

Die Neuformulierung des philosophischen Problems durch Kant stellt auch den Begriff der Anschauung in Frage. Seine Wiedergewinnung aber auf dem Standpunkt des absoluten Idealismus wird dies Eigentümliche haben, daß der Seinsbegriff, von dem aus sie sich vollzieht, dem Wesen der Kunst nicht mehr äußerlich ist.

2. Wir können uns der Aufgabe nicht entziehen, mit einigen Strichen eine Skizze der Lehre Kants zu geben. Sie ist die Antithesis zu der Synthesis der späteren idealistischen Ästhetik. Und diese ist um so weniger ohne jene zu verstehen, als innerhalb der antithetischen Position die Linien der Vereinigung kenntlich vorgezeichnet sind. Unsere beiden Leitbegriffe sind allgemein genug, um auch hier als Richtlinien die Darstellung zu begrenzen.

Der transzendente Idealismus will in seiner Oberflächenschicht eine philosophische Rechtfertigung der Erfahrung sein, die die rationalistische Metaphysik wegen der Leere ihrer Prinzipien nicht erfassen, der der Empirismus wegen der Art seiner Prinzipien eine strenge Allgemeinheit nicht verschaffen kann. Kant verlegt die Quelle der Erfahrungsgesetzlichkeit in das erkennende Subjekt, das in der Einheit der transzendentalen Apperzeption Erfahrung als einen Ordnungszusammenhang erst ermöglicht. Diese synthetische Form als Quelle aller gültigen Erkenntnis wird des näheren bestimmt als ein System von apriorischen Formen der Sinnlichkeit (die reinen Anschauungsformen: Raum und Zeit) und apriorischen Formen des Verstandes (reine Verstandesbegriffe, Kategorien). Der Leibnizsche Versuch, die Spontaneität des Intellekts auch in der Erfahrungserkenntnis gegen den Sensualismus zu behaupten, wird in einer strengen und großartigen Form wiederholt, die sich bis zu den paradoxen Ausdrücken versteigt: daß unser Verstand der Natur ihre Gesetze vorschreibe, daß der Verstand keine Allgemeinheit in der Erfahrung finden könne, die er nicht zuvor hineingelegt.⁶⁾

Diese Absonderung einer Schicht apriorischer Formen, die in der Einheit der transzendentalen Apperzeption, d. h. in der die Synthesis bewirkenden Spontaneität des Subjekts ihren Ort

haben, fällt in sich zusammen ohne die Entsprechung eines in ihnen geformten Stoffes. Die prinzipielle Trennung verbietet aber über dieses in den apriorischen Formen stehende Etwas jede weitere Aussage — denn diese müßte als kategoriale Formung seinen Charakter (welcher Negation der Form ist) aufheben. Folgerichtig schränkt also Kant alle Erkenntnis auf das Gebiet möglicher Erfahrung ein. Das Bestimmen des Verstandes bezieht sich nur auf Erscheinungen, während das „Ding an sich“ aller Erkenntnis entzogen bleibt. Zwischen diesem aber und dem Subjekt muß irgendein Verhältnis gesetzt sein. Kant bezeichnet es als „Affizieren“, und es ergibt sich, daß in das als Bestimmen, als Spontaneität verstandene Erkennen ein Moment der Rezeptivität gesetzt wird. Die Spontaneität unserer Erkenntnis als einer Erkenntnisart endlicher Wesen ist nicht „absolute Spontaneität“. Diese Einschränkung (und damit die Kennzeichnung der Position der Erfahrungserkenntnis) ist nur auf dem Grund eines Uneingeschränkten zu vollziehen. Sie verweist auf die absolute Spontaneität eines unendlichen Wesens. Dieses Wesen allein hat eine nicht-zusammengesetzte Erkenntnis: anschauenden Verstand. Es schaut die „Dinge an sich“, d. h. es bringt sie hervor.

Erinnern wir uns des Zirkels, unter dem wir das Problem des Seins und der Erkenntnis vorstellig zu machen suchten: ein Seiendes unter anderem Seienden, das durch seine Seinsweise (als Erkennendes) Sein überhaupt erst möglich macht, das als Eingereihtes die Reihe selbst begründet. Die Lehre von dem bestimmenden Verstand steht als solche außerhalb dieses Zirkels — ebenso wie der logische Funktionalismus der späteren erkenntnistheoretischen Kant-Erneuerung; er enthält nicht die Lösung, sondern eher eine Verfälschung des Erkenntnisproblems. Mit der Lehre von dem Affiziertwerden des Erkennenden als eines endlichen Wesens durch das „Ding an sich“ tritt Kant in jenen Kreis ein und bringt das Moment des „unter-anderen-Seins“ zur Geltung. Aber zugleich leugnet er die Erkennbarkeit des „anderen“ und stellt die Identität von Vernunft und Sein, die in dem „Ding an sich“ verborgen liegt, für die Erkenntnis unter Verbot. Der „anschauende Verstand“, in dem jene Identität gesetzt ist, bleibt, obwohl in Wahrheit der Grund auch des Erfahrungsbegriffes, als bloße Denkmöglichkeit in seiner wirklichen Funktion verborgen. Im übrigen gewinnt die

Negativität des „Übersinnlichen“ positiven Sinn allein im Praktischen der Vernunft. Aber auch hier, im Subjekt selbst, wiederholt sich die Dualität als Gegenüberstehen von intelligiblem Ich, dem Träger des reinen gesetzmäßigen Wollens, und dem sinnlichen, empirischen Ich.

Die revolutionierende Macht dieser Philosophie besteht nicht allein darin, daß sie dem griechischen Gedanken des philosophischen Idealismus seine der modernen Denkweise angemessenste Form gibt und die Quelle der Objektivität in das Ich verlegt. Sie stürzt zugleich die sich in ihr erneuernde Tradition um, indem sie an Stelle der den Kreis des Seins zusammenhaltenden Theoria (bei Aristoteles verteilt auf Gott und die unvollkommene Form des *νοῦς* im Menschen) ein anderes setzt: die im Willen sich äußernde, dem Denken unerreichbare „Innerlichkeit“. Hier ist der äußerste Punkt der Antithesis, von der die späteren synthetischen Versuche ausgingen. „Die Hauptwirkung“, so urteilt Hegel, „welche die Kantische Philosophie gehabt hat, ist gewesen, das Bewußtsein dieser absoluten Innerlichkeit erweckt zu haben.“⁷⁾

Fragen wir nach dem Verhältnis eines so beschaffenen Weltbildes zur Kunst und ihren Problemen, so muß es der ersten Beurteilung in unversöhnlicher Fremdheit erscheinen. Dies ist deutlich hinsichtlich des Seinsbegriffes. Die Stelle des *ὄντως ὄν* ist besetzt durch die Innerlichkeit des dem Willen sich ankündigenden Sittengesetzes. Im übrigen bleibt das Übersinnliche, das an diesem einzigen Punkt aus seiner Negativität heraustritt, durch eine „unübersehbare Kluft“ von der Erscheinungswelt getrennt.⁸⁾ Die Natur ist entwertet zu einem Zusammenhang von Vorstellungen, deren Gesetzlichkeit dem Subjekt entstammt, zur „bloßen Erscheinung“. Die gleiche Trennung von Wesen oder Ansich und Erscheinung ist durch die menschliche Natur hindurchgeführt und stellt dem abstrakten „reinen Sittengesetz“ die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Triebfedern, Neigungen und Leidenschaften en bloc als das zu Unterwerfende gegenüber. Durch die hieraus resultierende „Pflicht der Apathie“⁹⁾ erscheint der im Zentrum dieser Welt stehende Mensch als die leblose Verbindung des stoischen Ideals mit dem protestantischen Pflichtgedanken. Wenn nun aber die Möglichkeit, den Begriff der Kunst in den des Seins einzufügen, d. h. an dem letzteren Charaktere aufzuzeigen, die es als möglichen „Gehalt“ in ein

positives ästhetisches Verhältnis setzen, davon abhängt, daß an dem Seienden (der Natur und vor allem der menschlichen Existenz) das Durchgreifen einer die Innerlichkeit mitumfassenden Totalität sichtbar wird — so scheint in diesem entkörpernten Dasein das Kunstwerk jedes Inhalts beraubt und allenfalls auf ein Jenseits wirklichkeitsfremder Wunschbilder angewiesen.

Das gleiche negative Resultat ergibt sich hinsichtlich der Gegebenheitsweise des Schönen, der Anschauung. Zwar ist gegenüber dem Empirismus die Spontaneität des Geistes auch in der Wahrnehmung gesichert. In der ersten Auflage der Kritik der reinen Vernunft heißt es: „Daß die Einbildungskraft ein notwendiges Ingrediens der Wahrnehmung selbst sei, daran hat wohl noch kein Psychologe gedacht.“¹⁰⁾ Aber diese Einbildungskraft ist das Vermögen der Zusammen-setzung (des gegebenen Mannigfaltigen zur Einheit der Erkenntnis) — nicht das Vermögen der Erzeugung des ursprünglichen Zusammen-seins, d. i. der ursprünglichen anschaulichen Einheitlichkeit des ästhetischen Phänomens. Die Einheit dieses Phänomens ist anders, aber nicht weniger radikal als bei Descartes in zwei heterogene Bestandteile zerfällt, in die „Empfindung“ als Materie und in ihre der „reinen“ Anschauung und dem Verstand entstammende apriorische Form. Man hat deshalb nicht ohne Grund behaupten können, daß ein „Sehen“ in Kants System eigentlich nicht möglich sei.¹¹⁾

Kant ist aber über diesen Punkt hinausgegangen und hat gerade an der zuletzt bezeichneten Schwierigkeit den Grundgedanken seine Ästhetik angeknüpft, der ihm zugleich eine Neuformulierung und Modifikation des Erkenntnisproblems ist.

Denn was als prinzipielle Zerlegung der Anschauungseinheit das ästhetische Phänomen zerstört, bezeichnet zugleich eine Lücke der Theorie des Erkennens.

Der Gestaltlosigkeit und Bestimmbarkeit der Empfindung als Materie der Erfahrung steht die einseitige Spontaneität, das Bestimmen der reinen Anschauungsformen und des Verstandes gegenüber. Die Empfindung als das Subjektive bezeichnet aber zugleich das Reale der Erfahrung und bringt so das andere zum Begriff der Erkenntnis gehörige Moment, das Sich-richten nach den Gegenständen, zum Ausdruck. Aber bei der Unbezeichnbarkeit dieses in der Empfindung sich kundgebenden Etwas bleibt die sinnwidrige Vorstellung eines Erkennens, das seine

apriorischen Formen der an sich formlosen Natur aufprägt, um am Ende nichts als die eigne formale Apriorität darin zu finden. Da für Kant die beiden Endpunkte (die reine Formalität des Apriori — die reine Materialität der Empfindung) fixiert sind, erscheint das sich hier aufs neue erhebende Seins- und Erkenntnisproblem — denn um nichts Geringeres handelt es sich dabei — als Frage nach einem verbindenden Mittelglied; wobei sich die Erinnerung an die *lex continui* des Leibniz gewissermaßen von selbst einstellt.¹²⁾ In dieser Frage aber meldet sich zugleich das unterdrückte Wesen der echten Anschauung. Nach seinem allgemeinen logischen Charakter läßt sich jenes problematische Mittelglied bezeichnen als ein Geordnet- oder Gegliedertsein, welches unerachtet seiner Objektivität frei ist von „allen Einschränkungen unseres gesetzgebenden Erkenntnisvermögens“¹³⁾ und vielmehr seinerseits ein Sich-richten fordert — ein *ἄκρον* innerhalb des erkenntnistheoretischen Schemas, wie es die transzendente Ästhetik und Logik entworfen hatten. Es begegnet das Wunderbare, daß sich innerhalb der Erfahrung und ihrer transzendentalen, streng auf das Phänomenale eingeschränkten Gesetzmäßigkeit ein Faktum von andersartiger Objektivität findet, für die eine Begründung in der Seinsbeschaffenheit selbst, im „Übersinnlichen“, in einer ursprünglichen „Angemessenheit“ der Welt zu unserem Erkenntnisvermögen, d. h. in einer Vernünftigkeit des Seins gesucht werden muß. Das Phänomen aber, in dem sich dieser für die transzendente Erkenntniskritik unerforschliche Zusammenhang aufdrängt und das nun als Bürge einer andersartigen Verbindung von Erkennendem und Welt über die Einseitigkeit des Affizierens einerseits, des Bestimmen a priori andererseits hinausweist, ist für Kant neben der organischen Natur das Schöne.

Wie sich innerhalb der Metaphysik des Leibniz eine Ästhetik bilden konnte, weil die *lex continui* das Phänomen der Anschauung rettete, so kann oder muß für Kant eine Ästhetik eben dort entstehen, wo ihm das Erkenntnisproblem zu einer Überbrückung des die Anschauungseinheit zerstörenden Form-Stoff-Dualismus treibt. Das metaphysische Gewicht aber dieses Dualismus, der die Welt in Vernunft und Sinnlichkeit zerklüftet, erhöht nur die Bedeutung des Phänomens, in welchem sich seine Versöhnung anbahnt. In der Funktion der „Versöhnung“ gewinnt die sich anknüpfende Re-

lation des ästhetischen Phänomens mit dem metaphysischen Prinzip einen neuen Sinn; und gerade die Fremdheit des dualistischen Weltbildes gegenüber der Kunst stellt der Kunst einen ethisch-metaphysischen Gehalt zur Verfügung.

Die hier sich eröffnende Möglichkeit ist in Kants Schönheitslehre freilich mehr vorgezeichnet als ausgeführt. Kant gab dem Problem durch seine Zuweisung an die reflektierende Urteilskraft (das Erkenntnisvermögen, das zu einem gegebenen Besonderen das Allgemeine sucht) einen logisch inadäquaten Ausdruck. Denn nicht um die Subsumtion des Besonderen unter das Allgemeine sondern um das „Besondere“ als solches (eine anschauliche und doch nicht bloß empfindungsmäßig-materielle Gegebenheit) handelt es sich in Wahrheit. Die echte Anschauung verlor sich ihm in die unendliche Reihe der Spezifikation der Erfahrungsbegriffe, die, wie er ausdrücklich betont, immer Begriff, nie Anschauung sind — so daß für diese letztere (außer der Empfindung) allein die reinen Formen der Sinnlichkeit, Raum und Zeit, übrigbleiben.¹⁴⁾

Die eigentümliche, der Urteilskraft sich darstellende „Angemessenheit der Welt“ für unsere Erkenntnis, diese scheinbare Immanenz der Vernunft im Sein, bezeichnet Kant als „Zweckmäßigkeit“. Zweckmäßig heißt dabei alles Dasein, das die Vorstellung seiner selbst zur Voraussetzung hat. Die Zweckmäßigkeit nun kann einmal objektiv verstanden und mittels des Begriffes auf den Gegenstand selbst bezogen werden — die Teleologie der Natur. Oder sie ist begrifflos, die Einstimmung des Gegenstandes nicht zu einem bestimmten Begriff, sondern zu unserem Begriffsvermögen überhaupt — das Schöne. Die Allgemeinheit des Schönen liegt also nicht im Objekt, zu dessen Bestimmung Begriffe erforderlich wären, sondern in der als Lust empfundenen Harmonie von Einbildungskraft und Verstand, der subjektiven Entsprechung zu dem objektiven Sachverhalt der „Angemessenheit“. Indem Kant derart das Ästhetische in einen ausdrücklichen Gegensatz zum Begriff stellt, gerät er in den Formalismus der „freien Schönheit“. Die Kunst ist damit aus dem Zentrum des ästhetischen Phänomens gedrängt, und dies hat weiterhin zur Folge, daß die Lehre von den ästhetischen Ideen, in der das große Prinzip der Ästhetik Kants am reichsten zum Ausdruck gelangt, in einer Unbestimmtheit zwischen Psychologischem und Spekulativem bleibt.

Wir können das Ergebnis dieser Übersicht in folgenden Sätzen zusammenfassen: der Dualismus Kants ist einer Theorie der Kunst in doppeltem Sinne ungünstig. Er zerlegt die Einheit der Anschauung in abstrakte Form und unbezeichenbare Materie, er entwertet durch die Innerlichkeit und Jenseitigkeit seines Vernunftprinzips die Welt für ihre ästhetische Funktion als Gehalt. Freilich kann diese Jenseitigkeit als „Spannung“ selbst zum Gehalt werden. Dies tritt hervor bei dem Versuch, die Einheit der Anschauung zwar nicht herzustellen (eine Unmöglichkeit innerhalb der Kantischen Erkenntnislehre), aber doch durch die Annahme einer Harmonie von Einbildungskraft und Verstand zu ersetzen. — Der Begriff eines „sinnlichen Scheinens der Idee“ wäre hier noch ein Paradoxon, das die Voraussetzung des Kritizismus aufhobe; auch Schiller mußte nach einem mißlungenen Versuche (in den sog. Kallias-Briefen) erfahren, daß er als Kantianer so wenig als Kant selbst eine objektive Schönheitslehre begründen konnte. Aber die zurückhaltenden Formeln von der Kunst, die die Erscheinung zum „Schema des Übersinnlichen“¹⁵⁾ macht, oder von der Schönheit als „Symbol der Sittlichkeit“¹⁶⁾ weisen über sich hinaus auf die Definition, die den Ausgangs- und Zielpunkt unserer Untersuchung enthält.

Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie die philosophische Entwicklung vom kritischen zum absoluten Idealismus den Anschauungsbegriff zurückgewinnt. Doch muß erwähnt werden, daß ein Geist, der außerhalb dieser Linie stand, das gleiche Problem für sich aufgelöst hatte: Herder. In der „Kalligone“ stellt er der Kantischen Dualität von amorpher Empfindung und formaler Kategorie ein andersartiges, ursprüngliches Geordnet-sein der Empfindungen gegenüber, von Herder als „Gestalt“ bezeichnet. Was der Mensch sieht, sind „Gestalten nach einer unzerreißbaren Kontiguität im Raum; was er höret, Töne nach einer untrennbaren Succession . . .“¹⁷⁾ Von Kants Erkenntnislehre aus beurteilt, mußten derartige Sätze als Verwirrung der Prinzipien erscheinen. Wir werden sehen, wie sie durch die über Kant hinausweisende Entwicklung ein neues philosophisches Fundament gewinnen.

3. Die Formel vom „Scheinen der Idee“ spricht sich heute leicht aus und wird ebenso leicht wegen ihrer offensichtlichen Leereheit verworfen. Wir mußten uns auf einen Standpunkt des

Denkens versetzen, auf dem sie entweder als ein Paradoxon erscheint oder die Forderung in sich schließt, die von Kant gezogenen Schranken umzustößen und die Erkenntnisfrage von Grund aus neu zu stellen. Es mußte deutlich werden, daß eine Theorie des objektiven Phänomens des Schönen mit der Erkenntnislehre Kants schließlich nicht zusammen bestehen konnte. In der ästhetischen Anschauung ist die Form (im erkenntnis-kritischen Sinne) in die Materie selbst, die Spontaneität des Geistes in die Rezeptivität der Sinnlichkeit hineingetragen — eine Widerlegung des transzendentalen Begriffes der Objektivität mit seiner Trennung apriorischer Form und empfindungs-hafter Materie. Es bedurfte also, um nur der vor allem in der Kunst sich darstellenden Tatsache der sinnlichen Anschauung gerecht zu werden, keiner geringeren Veranstaltung als der Umwandlung des transzendentalen in den absoluten Idealismus. Dieser Satz ist nicht so zu verstehen, als sei die philosophische Wendung allein oder auch nur in erster Linie durch die Forderung nach einer Theorie des Schönen hervorgebracht. Vielmehr liegt das Prinzip der Bewegung, wie bei jedem echt philosophischen Gedankenfortschritt, in der Seins- und Erkenntnisfrage. Aber auf die Verknüpfung dieses zentralen philosophischen mit dem besonderen ästhetischen Problem kommt es an, darauf, daß für die Struktur der Wirklichkeit, die hier zum philosophischen Ausdruck gebracht werden soll, die Kunstanschauung mitbestimmend ist. Bestätigt aber wird unser Satz durch die nun erst über die kulturhistorische Merkwürdigkeit hinaus bedeutungsvoll werdende Tatsache: daß der den Dualismus Kants überwindende „absolute Standpunkt“ zuerst in der Lehre vom Kunstwerk erreicht wird. Das erste Aussprechen jener definitorischen Formel, wenn nicht im Wortlaut so doch im Sinn mit der späteren Hegels übereinstimmend, bezeichnet den Übergang zu einem neuen Weltbegriff.

Um uns bei dem Zusammenhang der einen Frage mit allen anderen nicht im Unendlichen zu verlieren, haben wir uns mit einer schematischen Skizzierung der Vorstufen zu der idealistischen Formel der Ästhetik zu begnügen — genauer: der einen, durch Fichtes Philosophie bezeichneten Vorstufe. Denn Schillers Versuche, deren Bedeutung für Hegel uns noch beschäftigen muß, stehen außer Zusammenhang mit der Erkenntnisfrage und fallen also nicht in die hier betrachtete Reihe.

Fichte übernahm von Kant die Rückführung aller Objektivität auf ein Bestimmen oder „Handeln“ der Intelligenz und versuchte, diesen idealistischen Grundbegriff mit allen Konsequenzen durchzuführen. Dessen Folgerichtigkeit aber durfte vor einem das Subjekt affizierenden „Ding an sich“ nicht stehen bleiben, sie mußte das Verhältnis der transzendentalen Form zu der geformten Materie selbst als „Form“, als durch die Vernunft gesetzt begreifen, d. h. den Begriff der Materialität im Ding, den der Rezeptivität im Subjekt aufheben. Kant hatte das „Gesetzgeben“ oder „Bestimmen“ streng in der Sphäre der Erscheinung gehalten und hatte ihm selbst innerhalb dieser, wie die Kritik der Urteilskraft zeigte, weitere Schranken gesetzt. Diese mußten jetzt fallen und an die Stelle der Trennung des a priori (der reinen Form) und des a posteriori (der empirischen Spezifikation) trat der Anspruch der Deduktion der Erkenntnisganzheit.¹⁸⁾ Auf dem von Fichte neu formulierten transzendentalen Standpunkt wird das Ding selbst als „gemacht“ begriffen, die Empfindung wird zum Selbstaffizieren des Ich, das sich in bewußtloser Produktion ein Nicht-Ich gegenüberstellt. Das Ich — nicht das Ich des individuellen, sondern des logisch-allgemeinen Bewußtseins — schränkt sich durch ein Nicht-Ich ein und hebt durch Bestimmen dieses Entgegengesetzten die selbstbewirkte Einschränkung wieder auf. Aus der Dialektik dieser in Wechselwirkung stehenden „Triebe“ der Selbstbeschränkung und der Selbstbehauptung soll sich die Objektivität der Welt entfalten.

Der Begriff der Anschauung gewinnt in dieser Philosophie eine neue Bedeutung. Sie bezeichnet als „sinnliche Anschauung“ die bewußtlose Form der Bestimmtheit, das Gegebensein als Objekt, von dem alles Denken auszugehen hat; als „intellektuelle Anschauung“ umgekehrt das Erfassen des Ich in seiner Spontaneität, welche, auf einer dritten Stufe, die Anschauung des Gegebenen zum Begriff erhebt.¹⁹⁾

Die Zerlegung in Empfindungsmaterie und apriorische Form, die es dem Kritizismus unmöglich machte, das Schöne als objektives Phänomen der Anschauung zu erfassen, ist hier überwunden. Die Empfindung ist nur eine Stufe in der geistigen Organisation der Erscheinung. Und was Fichte zu einer Dreierheit auseinanderlegt (sinnliche Anschauung, intellektuelle Anschauung, Begriff), sind nur Momente der dialektischen Einheit, die sich selbst wieder als Anschauung objektivieren kann. Das angeschaute

Objekt ist in Wirklichkeit immer schon bis zu einem gewissen Grade begrifflich gegliederte Anschauung.

Wenn diese Theorie der Anschauung trotzdem keine ästhetische Theorie hervorbrachte, so haben wir (da eine biographische, auf persönliche Anlage und Neigung verweisende Erklärung auf diesem Felde nicht entscheidet) den Grund in der philosophischen Position Fichtes selbst aufzusuchen.

Die unsere Betrachtung leitende Formel verweist uns auf die Korrelation der Erscheinungsform mit einem den ästhetischen Gehalt verbürgenden Seins- oder Weltbegriff; und die eigentümliche Bestimmtheit des letzteren ist es hier, die jene, eine Ästhetik erst ermöglichende Verbindung ausschließt — und zwar weit nachdrücklicher noch, als sich dies bei Kant zeigte.

Fichte geht aus von dem formalen Begriff eines (nicht-individuellen) Ich. Dieses wird zu einem wirklichen, empirischen Bewußtsein erst durch das in es gesetzte Nicht-Ich. Das formale Ich aber (entwickelt aus Kants „Einheit der transzendentalen Apperzeption“) ist der Träger der Spontaneität der Vernunft. Wegen der Formalität aber dieses Ausgangspunktes muß die Tätigkeit, das Bestimmen des Ich, wesentlich als eine Aufhebung von Beschränkung, ein Vernichten der Objektivität, als Herstellung der eigenen, unterscheidungslosen Identität erscheinen. Das Ich findet im Erkennen des Objekts die Identität mit sich selbst und hebt in ihm das Fremdsein, das „Entgegengeworfensein“ des Objekts auf. Diese Tätigkeit kann nicht als in der Wirklichkeit vollendet gedacht werden; denn in der Aufhebung des Nicht-Ich wäre das Ich selbst, das seine Bestimmtheit nur im Bestimmtheitsein durch das Nicht-Ich hat, aufgehoben — wie alles Bewußtsein Bewußtsein von Etwas sein muß.²⁰⁾ Fichte überblickte den ganzen Umfang der Seinsfrage, als er für die erste Seinswissenschaft das Symbol des sich selbst schließenden Kreises aufstellte. Aber für ihn konnte sich der Kreis in Wahrheit niemals schließen. Er machte die Vollendung des Ich, die in der Wirklichkeit keinen Raum hatte, zu einem nie erreichten, aber einen unendlichen Fortschritt konstituierenden Ideal. In dem Satz „daß die Vernunft an sich bloß praktisch sei“²¹⁾ vollendet sich die Lehre von dem Primat des Willens. Der Typus der Vernunftshandlung überhaupt wird die freie Tathandlung, durch die das Ich sich in seiner Reinheit herstellt. Und wir erhalten das wunderbare Bild eines Ich, das, verkleidet

gleichsam in unendliche Wälle und Mauern — die objektive Welt — sich selbst entgegenwirft, um sein verkleidetes Selbst zu erstürmen, und das nur in diesem Überwinden seine Existenz hat.

Wir verstehen nun die Unmöglichkeit, in eine so beschaffene Welt die Sphäre der Kunst einzugliedern. Wenn Fichte sagt: die Kunst mache den transzendentalen Standpunkt, auf welchem die Welt „gemacht“ wird, zum gemeinen,²²⁾ so steht das in genauer Entsprechung zu dem Grundbegriff von Kants Ästhetik. Auch für Fichte ist das Schöne nicht die Erscheinung des Vernünftigen, sondern eine an der Erscheinung sich kundtuende Gewähr für die Vernünftigkeit des Wirklichen, kantisch ausgedrückt, für eine Angemessenheit der Welt zu unserem Erkenntnisvermögen. Dieser Begriff gab Kant wenigstens ein subjektives Erklärungsprinzip für das Schöne in die Hand — in dem „harmonischen Spiel“ der Erkenntniskräfte. Für Fichte bedeutet die „Angemessenheit“ die im Objekt, im Nicht-Ich liegende Möglichkeit, in seiner Objektivität aufgehoben zu werden. Die Kunst soll den transzendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen machen, heißt also: die Anschauung des Schönen soll lehren, die Anschauung in der Tätigkeit des Ich zu vernichten. Sie macht den Menschen nicht heimisch in der Welt sondern „reißt ihn los von der gegebenen Natur“.²³⁾ Und es ist nur folgerichtig, daß die Kunst bei Fichte zuerst nur in der Sittenlehre als pädagogisches Werkzeug behandelt wird.

Der gleiche Sachverhalt läßt sich auch folgendermaßen ausdrücken. Der metaphysische Gehalt dieses Weltbildes ist in ein Jenseits der Wirklichkeit, ein nie verwirklichtes Ideal gesetzt. Mit diesem Gehalt kann die Kunstanschauung nur in abstrakte Beziehung treten, die mit kantischen Begriffen als Gewähr einer „Angemessenheit“, als „Symbol des Übersinnlichen“ bezeichnet werden mag. Die sinnliche Anschauung, die es mit dem bloß Objektiven, zu Überwindenden zu tun hat, muß hier ins Unendliche von der intellektuellen Anschauung, in der das Ich als reine Spontaneität hervortritt, getrennt bleiben. Aber es ist damit auch der Punkt bezeichnet, an dem, mit Überwindung des auch bei Fichte erhaltenen Dualismus, ein neuer Begriff der Kunst hervortreten muß. Dieser letzte Akt in dem von uns betrachteten Prozeß vollzieht sich mit der Incins-setzung von intellektueller und sinnlicher Anschauung in der Kunst-

schauung — das heißt zugleich: mit der Verwirklichung des „absoluten Standpunktes“.

Schelling ist es, der diesen Schritt getan hat, und in dem Aussprechen dieser Tatsache ist schon das Wesentliche gesagt. Denn die Voraussetzungen, die ihn ermöglichen, liegen bereits entwickelt vor uns. Sie sind in der Philosophie Kants und Fichtes enthalten. Und nicht das Umgestalten dieser Voraussetzungen macht die Bedeutung Schellings sondern der Durchbruch in die neue Sphäre; welcher in der Art, wie er sich vollzieht, eher improvisiert als wohl vorbereitet ist. Die Vorgeschichte ist abgeschlossen, und es bleibt nichts als der Vollzug selbst; und dieser ist gewichtig weniger durch sich selbst als durch die später aus ihm entwickelten Folgerungen — entwickelt vor allem durch Hegel.

Wir dürfen also außer acht lassen, welche Spuren eines Eigentümlichen und Vordenkungen auf das Künftige sich in den ersten Schriften Schellings finden; ebenso die Ausbildung seiner Naturphilosophie bis zum Jahre 1800. Gerade das Verhältnis dieser seiner eigensten Disziplin zu dem „System des transzendentalen Idealismus“ (welche Schrift uns vorläufig allein zu beschäftigen hat) bleibt durchaus im unklaren, und die Deutung Schellings, welche eine systematische Entsprechung von Transzendentalphilosophie als subjektiver Reihe zu der objektiven Naturlehre behauptet, findet in der Struktur der beiden Teile wenig Anhalt. Erscheint doch noch im „System“ die Teleologie der Natur durchaus an dem ihr von Kant angewiesenen Platz.²⁴⁾

Überhaupt behält diese Schrift den von Kant geschaffenen Grundriß der Philosophie unverändert bei. In der bekannten Reihenfolge werden wir von der theoretischen zur praktischen Vernunft geführt und finden die Vermittelung in der Teleologie der Natur (diese hier vorangestellt) und endlich in der Ästhetik. Die Gedankenentwicklung, die diesen Grundriß ausfüllt, arbeitet mit den wenig modifizierten Denkmitteln Fichtes, der Methode der „intellektuellen Anschauung“, die in allem Gegebenen, Bewußtlosen das Moment der Spontaneität des Ich aufzeigt und die, als das Bewegende dieser Dialektik, an keinem Punkte der Entwicklung ihre vollständige Objektivität erlangen darf.

Die theoretische Philosophie führt durch verschiedene Stufen der ganz im Sinne Fichtes verstandenen „Anschauung“ bis zur Reflexion. Der Übergang zum Praktischen vollzieht sich da-

durch, daß sich das Ich nicht nur „vom bestimmten Objekt“ losreißt (dies war im Erkennen seine ständige Funktion) sondern sich „über alles Objekt“ erhebt.²⁵⁾ Aber in dem nun erreichten freien Handeln der Intelligenz bleibt der Zusammenhang dieser Freiheit mit der Determiniertheit des anschauenden, objektiven Ich unerklärlich, und ihre Übereinstimmung verlangt die Annahme einer „prästabilierten Harmonie“.²⁶⁾ Dieser Begriff brauchte an sich nicht mehr zu enthalten als der Kantische von der „Angemessenheit“ der Welt zu unserer Vernunft, dem er, den in ihm enthaltenen Hinweis auf die Kunst eingeschlossen, aufs genaueste entspricht.

Aber dies ist nun das entscheidend Neue. Die Kunstanschauung, deren Funktion hier eintritt, bleibt nicht „Symbol des Sittlichen“, Unterpfand für die abstrakte Annahme einer Vernunfteinrichtung der Welt, die als ein nicht mehr streng erweisbares, aber subjektiv notwendiges Ergänzungsstück das kritische Weltbild abrundet. Sie bleibt nicht der pädagogische Hinweis auf eine Vollendung des Ich, die, in ein Jenseits der Wirklichkeit hinausgeworfen, diese Wirklichkeit einem endlosen Fortschritt überantwortet. Sondern in ihr ist die Triebfeder der nie ruhenden Dialektik, in welcher sich die Identität des Ich durch Aufhebung des Objekts herstellt und sich von neuem objektiviert, in Ruhe gesetzt und die Vernunft selbst in die Erscheinung eingetreten. „Die ästhetische Anschauung ist die objektiv gewordene intellektuelle“.²⁷⁾ Das Prinzip der Identität, von dem alle Philosophie ausgehen muß, das aber dem erkennenden Ich nur in unendlicher Brechung in dem Akte des Sichherstellens faßbar wird — dies ist von der Kunst als dem „Organon der Philosophie“ objektiviert.²⁸⁾ „Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt.“²⁹⁾ Und weiterhin heißt es: „Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß.“³⁰⁾

Wir stehen am Ziel der Entwicklung. Die später formulierte Definition der Schönheit als der sinnlich erscheinenden Idee ist hier der Sache nach erreicht. Es bleibt noch übrig, das Resultat in doppeltem Betracht zusammenzuziehen. Hinsichtlich der philosophischen Fragestellung überhaupt und hinsichtlich der Ästhetik.

Die Spannung der betrachteten Entwicklung fanden wir in dem Erkenntnisbegriff Kants, der, indem er sich auf die Spontaneität des Subjekts gründet, zugleich einen neuen Begriff der „Innerlichkeit“ (nach dem Ausdruck Hegels) eröffnet. Da dieser Innerlichkeit, unvermögend, sich zur vollständigen Objektivität zu bringen, die Welt auseinanderzubrechen drohte, mußte schon bei Kant selbst die Ästhetik als Verklammerung dienen. Die Kunstanschauung trägt in sich 1. als Repräsentant der Anschauung überhaupt die Krisis des kritischen Erfahrungsbegriffes mit seiner absoluten Trennung von Spontaneität und Rezeptivität, apriorischer Form und empfindungsmäßiger Materie; 2. mit ihrem Hinweis auf einen objektiven, in einer vernunftgeformten Wirklichkeit gründenden Gehalt die Krisis der Lehre von der Transzendenz der Idee gegenüber der Wirklichkeit. Es ist also nur folgerichtig, wenn in der Theorie der Kunst zuerst der Boden des „absoluten Idealismus“ betreten, der Transzendenz der Vernunft die Immanenz der Idee, dem Ideal der Identität das die Wirklichkeit durchdringende, sie konstituierende Identische entgegengestellt wird. Der ästhetische Idealismus des Schellingschen „Systems“ ist hierzu freilich nur ein unvollkommener Übergang — denn unmöglich konnte die Philosophie die Kunst in ihrer erhabenen Isolierung belassen, sich selbst aber von einer Anschauung ausschließen, die sie mit dem höchsten theoretischen Rang ausgestattet und zum Träger aller Objektivität gemacht hatte.

Hinsichtlich der Theorie der Kunst selbst verhindert eben jene Isolierung, daß die an sich nun möglich gewordene Beziehung zu einem konkreten Gehalt fruchtbar hervortritt. Von dieser Seite angesehen erscheint sie vielmehr als die philosophische Rechtfertigung eines im Überschwang ergriffenen romantischen Gedankens, des von Friedrich Schlegel gepflegten Wahnbildes vom „absoluten Kunstwerk“. Das „Identische“ erweist sich hier gegenüber der ausgebildeten „Idee“ Hegels noch als abstrakt und infolgedessen fähig, willkürliche Beziehungen

mit einem gerade zur Hand liegenden historischen Gehalt einzugehen. Dabei wird freilich dieser Gehalt — der Schlegelsche Gedanke der Universalpoesie — als wirkender Faktor in Rechnung zu stellen sein, ohne den das Gebäude des „Systems“ schwerlich seine ästhetische Kuppel erhalten hätte.

Wichtiger jedoch ist, daß schon diese abstrakte oder unausgebildete Stufe der idealistischen Ästhetik die neue, von Hegel später entwickelte Lehre von der Sinneinheit der Anschauung virtualiter enthält, ferner, daß hier schon der „Rang“ der Kunstanschauung im allgemeinen festgesetzt ist.

Wir sahen, daß der Begriff der Anschauung als einer Einheit gegenüber dem Form-Empfindungsdualismus Kants bereits bei Fichte möglich wurde; nun erst, als Erscheinung der Identität, konnte sie als ästhetische Anschauung begriffen werden. Solange unter Anschauung ausschließlich der Akt verstanden wird, in dem das sich zeigende Sinnenobjekt aufgefaßt wird, kann ihr Wesen, das in der Anschauung Angeschaute, nur in der Aufhebung dieser Unmittelbarkeit durch den Begriff, als das in der Anschauung, nicht als Anschauung Gegebene, zutage gefördert werden. Für das Verweilen bei der Anschauung im ästhetischen Akt bleibt dann einerseits die abstrakte Form des anschaulichen Sich-darstellens (wie bei Kant die „freie Schönheit“), anderseits die Gefühlsentsprechung im Subjekt, nicht als Gehalt, sondern als „Wertanzeige“. — Für den absoluten Standpunkt aber ist das in der ästhetischen, der „potenzierten“ Anschauung Erfasste nicht Objekt im Sinne von Ding, sondern Identität, Subjekt-Objekt. Der Geist findet im schönen Bild seine eigene geformte Innerlichkeit und hat in ihr den Gehalt und die Form seines Tuns gleichzeitig, die bestimmten Gestalten der objektiven Welt und seinen Genuß.

Von diesem hier vorgezeichneten Standpunkt, der das moderne Problem der „Einfühlung“ in sich überwunden hat, wird die später von der Psychologie Hegels entwickelte Anschauungslehre verständlich. Sie gehört zu den ersten Voraussetzungen seiner Ästhetik.

Vor aller realisierenden Tätigkeit des Ich ist der Gehalt im Gefühl vorhanden, der unmittelbarsten, bloß partikularen und also schlechtesten Weise seiner Existenz. Die erste Formung dieses Gehaltes erfolgt, indem die Gefühlsbestimmtheit als ein äußerlich Seiendes gesetzt wird. Ganz in dieses „Außer-sich ver-

senkt zu sein, ist Anschauung“.³¹⁾ Diese Anschauung kann somit Ausdruck des ungebrochenen Gefühls sein, aber auch, als ein „von Verstand und Geist durchdrungenes Anschauen“, Träger des reichsten, differenziertesten Gehaltes. Denn die Anschauung ist nicht im abstrakten Sinn die „erste“ Form der objektivierenden Tätigkeit, sondern in allen Differenzierungen des Vorstellens und Denkens vermag sie ihre eigentümliche Unmittelbarkeit wiederherzustellen. In dieser Funktion des Sich-Außerns, des Schaffens von „Vereinigungen des Eigenen und Innern des Geistes und des Anschaulichen“ heißt die Intelligenz „Phantasie“.³²⁾ So gehört die bildnerische Produktion nicht mehr einem abgetrennten Vermögen oder einer Kraft der Seele, sondern dem Geist selbst im Element seiner Anschaulichkeit.

Dies alles ist schon in der Ästhetik des Schellingschen Systems enthalten, in seiner Lehre von der objektiv gewordenen intellektuellen Anschauung und von der Einbildungskraft als der wahren Äußerung des metaphysischen Vermögens.³³⁾ wenn auch unentwickelt und mit der gefährlichen Zweideutigkeit behaftet, die sich aus der Überordnung der Kunst über die Philosophie ergab.

So gut als fertig hingegen, von Hegel mehr umgeprägt als ausgebildet, findet sich bei Schelling das bezeichnet, was wir den „Rang“ der Kunstanschauung nannten. Wir sahen, wie Kant die Grenze zwischen Natur und Freiheit mit eisernen Maßregeln der Erkenntniskritik gesichert, wie Fichte die Notwendigkeit einer Überwindung des Dualismus aufgezeigt, ihm aber in der Tat erst seine schärfste Form gegeben hatte. Mit der hier gestellten erkenntniskritischen Aufgabe hatte sich aber das ganze Interesse der Existenz verbunden — führte doch die dualistische Trennung durch die menschliche Natur selbst hindurch und stellte ihren Begriff in Frage. Dieses Unüberwundene, absolut Fremde der Objektivität repräsentierte die Gebundenheit des Menschen, Leid, Schmerz und Sinnlosigkeit. Die Kunst, als die Offenbarung des Identischen in der Sinnlichkeit selbst, gewinnt nun den Rang einer Befreierin der Menschheit. Der Geist ist an seinem Ziel. Da es, so lesen wir bei Schelling, „die freie Tendenz zur Selbstanschauung in jener Identität war, welche die Intelligenz ursprünglich mit sich selbst entzweite, so wird das Gefühl, was jene Anschauung begleitet, das Gefühl einer unendlichen Befreiung sein. Aller Trieb zu produzieren

steht mit der Vollendung des Produkts stille, alle Widersprüche sind aufgehoben, alle Rätsel gelöst“.³⁴⁾ Darum ist in dem Kunstwerk „der Ausdruck der Ruhe und der stillen Größe, selbst da, wo die höchste Spannung des Schmerzes oder der Freude ausgedrückt werden soll“.³⁵⁾

Diese Lehre von der metaphysischen Befreiung im Kunstwerk wird schaler Klassizismus, wenn die Gegensätze, die in ihr versöhnt sind, ihre Wirklichkeit einbüßen. Hier, bei dem ersten Auftreten im „System“, ist sie noch erwärmt von der Begeisterung des neuen Besitzes. Da sie aber für Schelling nur der Übergang war, der ihn schnell in das Gebiet dichterisch ausgeschmückter, aber theoretisch gestaltloser Ideen überleitete, in welchem sich der „Bruno“ ergeht, verliert sie ihre ursprüngliche Kraft.

Erst Hegel gibt sie ihr zurück. Was sich uns jetzt historisch als das Bemühen des Denkens dargestellt hat, die von Kant bezeichneten Momente, die Spontaneität des Geistes und seine „Innerlichkeit“ gegenüber dem „Anders-sein“ der Welt, zur Versöhnung zu bringen, welche Versöhnung im Kunstwerk entweder als Möglichkeit symbolisiert oder wahrhaft verwirklicht sein sollte — dieser Zwiespalt und seine schließliche Überbrückung sind uns bereits in systematischer Form, bei der ersten Interpretation von Hegels Schönheitsdefinition begegnet. Die in der Ideengeschichte tätige Spannung ist in Hegels System bewahrt. Und wenn nach der Stufenfolge der endlichen Formen der Geist in der absoluten Idee zur uneingeschränkten Freiheit und zum Genusse seiner selbst kommt und in dieser höchsten Sphäre der Kunst neben Religion und Philosophie ihren Platz einräumt, so verlieren die Worte, die diesen Rang bezeichnen, den schwärmerischen Klang durch die Resonanz des in sich vollendeten Systems.

V.

Autonomie und Kulturfunktion.

Die strenge Entwicklungslinie der ästhetischen Grundbegriffe bis zu der Schelling-Hegelschen Formel zeigte einen unauflösliehen Zusammenhang mit dem philosophischen Problem selbst. Jede Stufe der Seins- und Erkenntnisfrage zeichnete sich in der Stellung des ästhetischen Problems ab; oder umgekehrt: jede

Neuformierung des letzteren berührte unmittelbar den philosophischen Standpunkt. Von welcher Seite wir dieses Verhältnis ansehen, gilt gleichviel, da wir es mit einem sachlichen Zusammenhang zu tun haben, nicht mit einem einseitigen Einfluß oder einer Ablenkung: so etwa, als ob der Dichter dem Denker in das Handwerk gepfuscht, die ästhetische Stimmung der Zeit den philosophischen Ernst beeinträchtigt hätte. In diesem Vorgang sollte die Kunst aus dem Weltganzen begriffen, nach Schellings Worten: ihre „Stellung im Universum“ bestimmt werden.¹⁾ Doch unsere Darstellung dieses Vorgangs mußte bei der Beschränkung auf die Korrelation von Seinsfrage und ästhetischem Problem abstrakt und einseitig bleiben.

Das Denken über Kunst wird notwendig von zwei verschiedenen Punkten beginnen. Von einem allgemeinen Weltbegriff, der die Kunst mitumfaßt, und dann von der Besinnung des Künstlers auf sein Tun, die natürlicherweise von den Regeln der Handhabung ausgeht und, solange sie irgendwie Sache des Künstlers bleibt, das Technische nicht abstreifen wird. Doch die Kunst ist eine, und das völlige Begreifen und geistige Sichaneignen der Kunst, wie es jene Zeit forderte, mußte auch die Vereinigung dieser beiden Gedankenreihen wollen und in ihr die eigentliche Idee der Ästhetik erkennen. Sie war aber nicht am Anfang gegeben, sondern verwirklichte sich schrittweise in der bis zu Hegel reichenden Entwicklung. Der Reichtum und die Tiefe des Wissens von der Kunst, das die Zeit des deutschen Idealismus sich erworben hatte, liegt zum besten Teil noch abseits von dem bisher gezeichneten Gange des Gedankens, mannigfach und in entscheidenden Zügen bestimmt, aber noch nicht durchgearbeitet von den das philosophische Weltbild gestaltenden Prinzipien. Die Behauptung, daß in Hegels Ästhetik mit Hinsicht auf die vorangegangene Epoche eine „Vollendung“ erreicht sei, gewinnt einen konkreten Sinn, wenn sich zeigen läßt, daß die Tendenz der Vereinigung von philosophischem Begriff und künstlerischer Einsicht in Hegel zum Abschluß gekommen ist.

Wir müssen also den Weg, der uns zu der idealistischen Formel der Ästhetik führte, noch einmal gehen, indem wir uns, statt dem Denken, das in dem Seinsproblem das Verhältnis zur Kunst suchte, dem wesentlich von der Tatsache der Kunst erfüllten, von ihr bewegten Denken zuwenden. Dabei kann die Trennung nicht absolut, die zweite Linie nicht als ein bloßes

Nebenherlaufen gedacht werden. Es kann nicht die Meinung sein, eine Reihe von trefflichen, aber philosophisch unzubereiteten Gedanken zu sammeln, um sie dann bei Hegel philosophisch sanktioniert wiederzufinden. Vielmehr haben wir das Nebenherlaufen als ein Sichnähern, den Gedankenstoff so aufzufassen, wie sich in ihm die später heraustretende Formung in allgemeinen Begriffen vorbereitet. Demgemäß können auch hier die bisher festgehaltenen, der Definition Hegels entnommenen Leitlinien nicht versagen. Der eine Pol, an dem sich in der zuvor betrachteten Sphäre ein Begriff der Anschauung entwickelte, wird sich innerhalb des von der Kunst erfüllten Denkens vor allem als die Frage nach dem spezifisch Ästhetischen in der Anschauung, nach dem Besonderen und Auszeichnenden der Kunst wiederfinden. Und die Frage nach der Relation zu dem Weltbegriff, nach der „Idee“, dort Mittelpunkt der Problematik, erscheint hier als das Gewisseste, der als Gefühl, Interesse, Ideal seiner selbst sichere konkrete Gehalt, das, was die Kunst der Welt zu sagen hat und wodurch sie in der Welt ihr Recht und ihren Platz sich sichert. Wie es kam, daß diese Richtung auf das Eigentümliche der Kunst einerseits, das mit dem Leben Verbindende andererseits sich zu einer fruchtbaren Dialektik entwickelte, ferner wie gerade diese Auseinandersetzung die Notwendigkeit der Näherung und schließlichen Vereinigung mit dem im strengsten Sinn philosophischen Gedanken enthielt — dies muß sich aus einer etwas weiter ausgreifenden Betrachtung über die historische Situation ergeben.

Dilthey zitierte gern einen Ausspruch aus Mirabeaus Schrift über die Monarchie Friedrichs des Großen, wo es von der deutschen Poesie heißt: sie trage den Charakter einer Epoche an sich, in welcher der Verstand den Sieg über die Einbildungskraft erlangt habe.²⁾ In der Tat wird diese Beobachtung von dem geschichtlichen Überblick, den die Entfernung um ein Jahrhundert gewährt, nur bestätigt. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatten die Völker Westeuropas ihre künstlerische Kraft in klassischen Leistungen entfaltet und, wie es schien, im wesentlichen erschöpft. Sie hatten mit ihrer politischen Sicherheit ihren Bildungscharakter bestimmt. Sie hatten sich durch wechselseitigen Austausch zu einer europäischen Bildungseinheit zusammengefunden, die gekennzeichnet wurde durch den Glauben an die befreienden und gestaltenden Kräfte der Vernunft —

einer Vernunft, die in der Naturwissenschaft ihre große Probe abgelegt hatte und jetzt mehr von dem Eifer der Anwendung als von metaphysischer Unruhe getrieben schien. In einer so scharfen Atmosphäre, günstig mehr für die Verfeinerung als für das stille Wachstum, entfaltete der deutsche Geist eine jugendlich kräftige Innerlichkeit und schuf sich ein Weltbild und eine Sprache, deren Reichtum uns heute noch — gleichviel ob wir uns Klassizist oder Revolutionär dünken — das Element unserer geistigen Freiheit ist.

Die Dichtung, die vorzügliche Form des neuen Gehaltes, trägt den Stempel solcher Herkunft, nicht nur in den Abwehrbewegungen gegen eine feindliche Umwelt sondern dem innersten Sinn nach. Der Grundgedanke der Aufklärung, wie ihn seine größten Vertreter, Voltaire, Friedrich, Lessing, Kant gefaßt haben: den Menschen in der Mündigkeit seines Geistes den ihm natürlichen Adel finden zu lassen — dieser Gedanke ist im Bildungsgedanken des deutschen Klassizismus nach seinem tieferen Gehalt bewahrt. Es wäre müßig, die durch die geschichtliche Situation bedingte Bewußtheit jener künstlerischen Epoche zu beklagen oder zu rühmen. Die daraus entspringenden Mängel — das unsichere Proben in der Wahl der Mittel und des Stoffes, eine gewisse Ferne von dem Leben der Nation — liegen offen zutage und werden damals als Ungunst des Geschicks lebhaft und bis zum leidenschaftlichen Haß gegen die Mitwelt empfunden. Aber ebenso deutlich und unabtrennbar ist der Gewinn einer Vergeistigung, die die tiefsten Angelegenheiten Deutschlands und darüber hinaus des europäischen Kulturkreises zur dichterischen Aussprache brachte. Das für unseren Zusammenhang Wesentliche aber ist, daß nur aus dieser Situation und ihrem Zusammentreffen mit einer nationalen Anlage die Besinnung über das künstlerische Tun hervorgehen konnte, die die Frage nach dem zweckmäßigen Mittel zur Frage nach dem Wesen, die Behauptung eines Nutzens und Gehalts zum Versuche der philosophischen Rechtfertigung vertiefte.

Es genügte nicht, daß die Kunst kam und durch ihr Dasein ihr Recht erwies. Man wußte zu genau, was „Kunst“ für die Aufklärung sein sollte und hatte ihr an der allgemeinen Aufgabe der Belehrung, Besserung, Aufhellung der Begriffe ihren Teil gegeben. So mußte gegenüber dieser fremdartigen Bindung ausgesprochen werden, was Kunst wahrhaft sei. In diesem

aus der unmittelbaren Erfahrung hervorgehenden Aussprechen wurde Form und Gehalt, das spezifisch Ästhetische der Kunst, die Weise ihres Darstellens und das mit dem Leben Verknüpfende, der sich darstellende Sinn, zuerst in naiver Einheit aufgefaßt (Winckelmann, Herder). Die Unmittelbarkeit der Kunst, für das Gefühl und die unreflektierte Betrachtung damit sichergestellt, konnte aber für den Begriff nur durch die Trennung dieser beiden Momente und ihre durchdachte Zuordnung befestigt werden. Auf dem Boden der kantischen Philosophie entspinnt sich die hier entspringende Dialektik des Begriffes der Autonomie oder der absoluten ästhetischen Gesetzlichkeit auf der einen Seite, der Eingliederung in das Lebensganze oder der „Kulturfunktion“ auf der anderen Seite; wobei der letztere Gesichtspunkt bald als Frage nach dem symbolischen Sinn der Kunst, bald in psychologischer Ausbiegung als Frage nach der subjektiven Wirkung oder, in der ersten und der vollendeten Fassung, als Frage nach dem Gehalt auftritt. Man sucht, nach dem Ausdruck Schillers, die reine Formel, „um die subjektive Wirkung des Ästhetischen auszusprechen, ohne seinen Charakter zu zerstören“³⁾ — eine Dialektik, die erst auf dem absoluten Standpunkt zur Ruhe kommt. Wir versuchen, die erste Phase dieses Prozesses, in der das Problem noch latent ist, an Herders Ästhetik, die Phase seines bewußten Heraustretens an Schiller darzustellen und lassen uns endlich durch die Folgerichtigkeit des Problems selbst zu seiner Fassung auf dem Standpunkte Schellings und Hegels führen.

1. Die deutsche Aufklärung hatte ihre klare und einfache, allzu einfache Rechnung mit einem verständigen Theismus abgeschlossen. Er erlaubte es, die auf Erden nicht ausgeglichenen Forderungen vertrauensvoll der jenseitigen Ordnung zu überlassen. Eine Gesinnung, wie sie aus Mendelssohns Phädon oder aus Eberhards Neuer Apologie des Sokrates spricht, hat sich in der Welt gern zufrieden gegeben und weiß ihre ohne Leidenschaft empfundenen Dissonanzen durch eine milde Erhebung zu ertragen. Hamann und mit ihm die als „Sturm und Drang“ bezeichnete Bewegung vermag sich weder mit Zufriedenheit in ihr noch durch Erhebung über sie so leicht mit der Welt abzufinden. Das tiefere Gefühl für die Verbundenheit mit dem im Kreis von Geburt und Tod sich bewegenden Leben sucht Gott

in diesen seinen irdischen Offenbarungen selbst und nicht als Abschluß des durch sie aufgegebenen moralischen Exempels. Herder erweitert zuerst dieses Gefühl zur Weltbetrachtung. Es gibt in dem Weltall keine Kraft ohne ihr Organ. Dieser Grundsatz seines Denkens macht auch vor der Frage der Unsterblichkeit nicht halt und kann die Zweifel nur niederringen in dem Gedanken eines nach Analogie der Natur vorgestellten Aufstiegs zu höheren, auf den Gestirnen beheimateten körperlichen Bildungen.

Für Mendelssohn gehörte die Schönheit einer niederen, vor der Gottheit ausgelöschten Erscheinung an; die neue inbrünstige Weltlichkeit mußte ihre Denkart gerade an diesem Phänomen als der „Blüte der Sinnlichkeit“ bestätigen. In Herders „Fragmenten“ und „Kritischen Wäldern“ ist die Anwendung auf die Ästhetik zuerst vollzogen. Da die Schönheit „nichts als Erscheinung ist“, so muß die sich mit ihr beschäftigende Wissenschaft eine Wissenschaft von der Erscheinung, eine „ästhetische Phänomenologie“ sein,⁴⁾ die eine ästhetische Optik, Akustik und Gefühlslehre (Lehre vom Tastvermögen) umschließt. Diese Phänomenologie darf sich nicht mit einer Harmonielehre, d. i. Lehre von schönen Verhältnissen, zufrieden geben. Denn nirgends lassen sich ästhetisch irrelevante Elemente (Töne, Gesichts- oder Tasteindrücke) absondern, die erst durch ihre Anordnung das Schöne hervorbrächten. Schon in dem einzelnen Ton ruht die bewegende Kraft, die in der Melodie zur reichen Gestaltung kommt. Damit wird die Beobachtung aus der erscheinenden Form in das „Innere der Empfindungen“ weitergetragen, und die Phänomenologie wird zu einer „inneren Physik des Geistes“, die in der Erscheinung Ausdruck und Sprache der Seele findet.⁵⁾

Die „Fragmente“ schon hatten sich in dem Versuche erschöpft, die Innigkeit dieses Verhältnisses von Innerem und Erscheinung, Gedanke und Ausdruck zu schildern. Eine ganze Reihe von Bildern wird durchlaufen und als ungenügend verworfen, bis der gemäßigste Ausdruck im platonischen Phaidros gefunden ist: „wie der schöne Körper ein Geschöpf, ein Bote, ein Spiegel, ein Werkzeug einer schönen Seele sei, wie in ihm die Gegenwart der Götter wohne und die himmlische Schönheit einen Abdruck in ihn gesenkt, der uns an die obere Vollkommenheit erinnert.“⁶⁾

Den Grundzügen dieser Ästhetik, in der sich Einflüsse des Sensualismus mit dem Platonismus des Shaftesbury zu einer originalen Schöpfung verbinden, ist Herder stets treu geblieben. Aber ihre bestimmtere Ausbildung forderte zu sagen, was dieses im Schönen zur Form werdende Innere eigentlich sei? Die spätere Identitätsphilosophie lehrte: dieses „Innere“ sei weder individuelles Ich noch objektive Welt sondern Idee, „Subjekt-Objekt“. Herders Denkweise nimmt diese Lehre als Unbestimmtheit voraus. Er spricht einerseits von dem „Ausdruck der Leidenschaft“ oder den „Akzenten der Empfindung“,⁷⁾ dann wieder von der Schönheit als der „angenehmen Form innerer Vollkommenheit und Gesundheit“,⁸⁾ auch schlechthin als der „Form des Wahren und Guten“⁹⁾ oder von den in der Kunst sich darstellenden „Denkbildern reiner Formen der Menschheit“.¹⁰⁾ Die Lehre von der „Idee in der Erscheinung“ wäre fertig, wenn ihr nicht das Wesentlichste fehlte: die Bestimmtheit der Idee. Aber Herder hält hier, zuerst gefühlsmäßig, später mit Bewußtsein an. Der Mensch — so prägen die Ideen zur Philosophie der Geschichte ein — ist nicht zur Spekulation geboren, das Innere, der schöpferische Grund der Dinge bleibt ihm verschlossen, denn dieser ist, obwohl die Ursache aller Gestalten, selbst gestaltlos.¹¹⁾ Gerade dieser Unbestimmtheit ist die Formel Baumgartens in ihrer metaphysischen Farblosigkeit recht, und in die „sinnliche Vollkommenheit“ kann die ganze wogende Fülle eines neuen Gehaltes hineingetragen werden.

Dieser Gehalt strömt für Herder in einem bisher unbekannten Reichtum aus der Betrachtung der geschichtlichen Formen der Kunst und vor allem der Poesie, die nun mit der Vernichtung des starren metaphysischen Begriffes und der Vorurteile der Aufklärungspoetik freigelassen und zum Aussprechen ihrer eigentümlichen Charaktere gebracht sind. Die Entdeckung des spezifisch Ästhetischen in der Form-Ausdruckseinheit des Schönen schließt den historischen Wandel nicht länger aus, und jegliche Eigenart findet sich in ihrer Form gleichsam geheiligt.

Aber in dieser physiognomisch-betrachtenden Zuwendung erschöpft sich das echte Verhältnis zur Kunst nicht. Der Wechsel des in den künstlerischen Formen als Stimmung, Leidenschaft, Gedanke sich ausdrückenden menschlichen Gehaltes ist mehr als ein bloßes Kommen und Gehen. Die Geschichte, in der er sich abspielt und der er zum Zeugnis dient, soll als „Gang Gottes“ im

Leben der Völker verstanden werden.¹²⁾ Wir können ihn nicht als Plan und Absicht, als den „Entwurf der Dinge“ enthüllen, aber darum ist uns sein Sinn nicht verschlossen.¹³⁾ Wir nehmen an ihm teil und schaffen ihn, indem wir den uns in der Ordnung der Schöpfung zugewiesenen Rang ganz zur Geltung bringen und uns wahrhaft zu Menschen machen. Wie aber kein Volk der Erde sich auf diese höchste Kunst, die Bildung zur Humanität, besser verstanden hat als die Griechen, so hat auch der ewigmenschliche Gehalt in ihrer Kunst und vor allem in ihren Götterbildern seine reine Gestalt gewonnen.¹⁴⁾ Sie sagen uns nicht bloß, was der Mensch einmal gewesen ist, sondern was er sein kann und sein soll.¹⁵⁾

Nicht die Unklarheit als solche, die dadurch entsteht, daß eine historische Erscheinung zugleich absolute Norm sein soll, hat uns an dieser Stelle zu beschäftigen sondern das, was sich in ihr verbirgt. Mit Herders Lehre von der Form-Ausdrucks-einheit scheint eine Ästhetik des unparteilichen Betrachters möglich, der in dem Wandel des geschichtlich und national bedingten Gehaltes das Schöne als solches genießt. Aber diese „reine Betrachtung“ ist eine unwirkliche Abstraktion. Tatsächlich wird der Gehalt als ein bestimmter gefaßt, und nur in dieser Bestimmtheit seines Verhältnisses zum Betrachter gliedert er die Kunst in die Welt des Betrachters ein. In der griechischen Kunst findet der erzieherische Wille das Bild seiner höchsten Bestrebungen verwirklicht. Die Unstimmigkeit, die nun zwischen dem absolut normativen Charakter dieses Bildes und dem Begriff einer dem geschichtlichen Wandel anheimgegebenen Ausdrucksform entsteht, kündigt die doppelte Aufgabe der Ästhetik an, die mit der Bestimmung der Eigentümlichkeit der Form zugleich ihre Eingliederung in das Lebensganze vollziehen muß. Beides ist von Herder mit ursprünglicher Kraft umfaßt, aber nur durch das Gefühl, nicht als erkanntes Problem durch den Gedanken verbunden. Erst mit Kants Umgrenzung der ästhetischen Autonomie gewinnt die Aufgabe die Form des wissenschaftlichen Problems.

2. Kants Ästhetik erscheint in diesem Zusammenhang vor allem als die mit höchster begrifflicher Strenge durchgeführte Abgrenzung des Phänomens des Schönen gegen andere Formen des Seins, d. h. als die philosophische Begründung des Prinzips

der ästhetischen Autonomie. Wir sahen, daß darunter nicht eine Isolierung zu verstehen ist, daß vielmehr die Anlage der Kritik der Urteilskraft dem Schönen eine systematisch wichtige Mittlerrolle zuteilte. Als „Symbol des Sittlichen“ deutet es auf eine dem Verstand verborgene Vernunfteinrichtung der Welt. Aber dieser formale Bezug zum Übersinnlichen trat bei der Bestimmung des Phänomens zurück, oder vielmehr: seine Formalität diente dazu, durch Fernhaltung jedes bestimmten begrifflichen Inhalts oder praktischen Interesses das ästhetische Phänomen in seiner Reinheit darzustellen. Die Objektivität dieses Phänomens suchte Kant nicht in der objektiven Erscheinung (die ihm mit ihrer Form-Stoff-Dualität keinerlei Raum bot), sondern im Subjekt, in einem „freien Spiel der Erkenntniskräfte“,¹⁶⁾ welches, indem es sich als ästhetisches Wohlgefallen kundtut, auf jene im Übersinnlichen begründete Angemessenheit der Welt zu unserer Vernunftorganisation hinweist. Dieser „harmonischen Beschäftigung der Erkenntnisvermögen“¹⁷⁾ durfte an dem Phänomen keine Erkenntnis entsprechen, da sich sonst in das formale Spiel ein bestimmter Begriff eingemengt hätte: das Wohlgefallen mußte begrifflos sein und hatte mit einer „Vollkommenheit“ des Gegenstandes nichts mehr zu tun.¹⁸⁾ Weiter durfte das Phänomen in keinem Verhältnis zum Begehrungsvermögen stehn: das Wohlgefallen mußte interesselos sein.¹⁹⁾ Der Typus eines derart von allen Beziehungen der psychischen Bewegtheit einerseits, der wirklichen Beschaffenheit andererseits herausgelösten Phänomens, Repräsentant der „freien Schönheit“, sollte in dem Ornament, der Blume zu finden sein,²⁰⁾ einem bedeutungsleeren Etwas, das aber in seiner Formalität Sinnbild des Zusammenhangs der durch eine „unübersehbare Kluft“ zerrissenen Welt ist. Der Autonomiebegriff läßt hier nur eine formale Verknüpfung zu und drängt die Kunst aus dem Zentrum des in abstrakter Reinheit erfaßten ästhetischen Phänomens in den Bereich der „anhängenden Schönheit“.

Diese strenge Abgrenzung der ästhetischen Sphäre gegen das Moralische und Theoretische hätte nun, wenigstens für den Augenblick, eine geringere Bedeutung gehabt, wäre sie nicht in ihrer allgemeinen Richtung zusammengefallen mit dem Bestreben der Kunst, sich gegen die fremdartigen Ansprüche eines engen, auf Wirkung und Nutzen dringenden Lebensverstandes ihr Gebiet rein zu bewahren. Die Abwehrstellung gegen hete-

ronome Beurteilung und Bevormundung gehört zu den Zügen der künstlerischen Gesinnung, die für den Kreis Goethes charakteristisch wird. Durch künstlerische Formung und kritische Darlegung soll gezeigt werden, daß, mit W. v. Humboldts Worten, „die Kunst nicht zu den mechanischen und untergeordneten Geschäften gehört, durch die wir uns zu unserer eigentlichen Bestimmung bloß vorbereiten, sondern zu den höchsten und erhabensten, durch die wir sie selbst unmittelbar erfüllen“.²¹⁾ So sieht Goethe selbst in dem Auseinandergehen der Meinungen bei einer Einzelfrage, die Interpretation des Katharsisbegriffes betreffend, sogleich die grundsätzliche Entscheidung. Es sind zwei Parteien, schreibt er an Raumer,²²⁾ die sich im ganzen beiseitigen möchten. „Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerks in und an sich selbst, jene denken an dessen Wirkungen nach außen.“ Doch blieb dies für Goethe wesentlich eine Frage der einzelnen Beurteilung und der dichterischen Hervorbringung, ohne daß er in den hier zu schildernden begrifflichen Prozeß eingegriffen hätte. Vielmehr ist er in der ungebrochenen Sicherheit, mit der er dichterisch seine Welt ausbildet, für die Zeitgenossen das Paradigma des künstlerischen Geistes in der Gegenwart. Er gibt der Ästhetik mehr als einige Begriffe: ihren Gegenstand.

Schiller war es, der das von Kant gestellte Problem aufgriff und den Versuch unternahm, das streng umgrenzte ästhetische Phänomen dem funktionalen Zusammenhang des Lebens zurückzugewinnen; wobei er an den in der Kritik der Urteilskraft enthaltenen Grundgedanken anknüpfen konnte. Die Auflösung dieses Problems ist für ihn nichts weniger als ein philosophischer Abweg — sie ist eng verknüpft mit seiner geistigen Existenz und seinem dichterischen Hervorbringen. Die allgemeine Tendenz des aus der Aufklärungsgesinnung sich losringenden dichterischen Geistes findet in diesem mehr gedankenstarken als sinnlich reichen Genius die ihm und der Sache angemessene theoretische Form an dem strengen Autonomiebegriff Kants. Zugleich aber verlangt der sittliche Tatwille dieser energischen Natur, daß sich das in seiner Sonderart begriffene Geschäft künstlerischen Darstellens als sinnvoll in der moralischen Welt ausweist. Der ideengeschichtliche Vorgang, den wir als die philosophische Steigerung einer alten apologetischen Tradition betrachten dürfen, erreicht damit seine höchste Bewegtheit: die

Kunst, statt naiv aufgefaßt und mit dem in ihr verkörperten Gehalt in die eigene Existenz aufgenommen zu werden, muß sich vor dem moralischen und intellektuellen Gewissen rechtfertigen; es genügt nicht, daß sie ihre Welt darbringt, es muß klar werden, welcher Platz ihr in der objektiven Welt gebührt.

Die Grundlage für dieses große philosophische Unternehmen, dessen wichtigstes Zeugnis wir in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ besitzen, ist der durch Fichte umgebildete Dualismus der kantischen Transzendentalphilosophie. Die menschliche Natur ist zusammengesetzt aus zwei Trieben, die Schiller mit einer Entlehnung aus Reinholds Terminologie als Form- und Stofftrieb, gelegentlich auch mit den hergebrachten Ausdrücken als Vernunft und Sinnlichkeit bezeichnet.²³⁾ Der Stofftrieb geht auf die sinnliche Mannigfaltigkeit, und durch ihn besitzen wir unsere Welt. Der Formtrieb geht auf Identität, Ordnung, Gesetzmäßigkeit, und erst vermöge seiner ist die Welt un s e r. Der Doppelheit der Triebe entspricht die Entwicklung in der Menschheit und im Einzelnen. Aus dem dumpfen Hingegebensein an die Sinnlichkeit erhebt er sich zu dem seine Welt beherrschenden Vernunftwesen. Aber die Möglichkeit des Überganges ist problematisch. Die Vernunft, um ihr Amt der Befreiung auch nur antreten zu können, müßte die Roheit der Triebe schon veredelt finden. Hier nun muß eine die Extreme vermittelnde Kraft einsetzen: der Spieltrieb. In ihm ist das Gleichgewicht von Formtrieb und Stofftrieb gesetzt, aber nicht in einem negativen Zustand, in welchem beider Wirkung sich aufhebt, sondern in dem positiven Zustand der „höchsten Bestimmtheit“. Entsprechend vereinigt sich in dem Erzeugnis des Spieltriebs, dem Kunstwerk, das Leben, d. i. die sinnliche Mannigfaltigkeit, mit der Gestalt, d. i. der aus der Vernunft stammenden Gesetzmäßigkeit, zur „lebenden Gestalt“.²⁴⁾ So ist hier das doppelte Ziel erreicht: in der Unentschiedenheit des ästhetischen Zustandes hinsichtlich jedes bestimmten moralischen oder theoretischen Antriebs ist die Autonomie der Kunst, ihre „absolute Gesetzgebung“ gewahrt und gleichzeitig ihre Kulturfunktion bestimmt. Denn: „es gibt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.“²⁵⁾

Wir haben die begrifflichen Mittel, deren sich diese glänzende Lösung bedient, einer näheren Betrachtung zu unterziehen. In

den Grundbegriffen ist der Kant-Fichtesche Dualismus von Vernunft und Sinnlichkeit durchaus erhalten. Auch die Vermittlung dieser Gegensätze in der Kunstform scheint noch formal im Sinne der Kritik der Urteilskraft bestimmt, wenn sie als „Symbol und Darstellung des Unendlichen“ oder als „Freiheit in der Erscheinung“⁽²⁶⁾ bezeichnet wird. Ganz kritizistisch ist hier das Schöne Unterpfand einer Vernunftseinheit, die für unsere Erkenntnis ein bloßes Postulat bleibt. Entsprechend der absoluten Entgegensetzung von Vernunft und Sinnlichkeit bleibt auch der Gedanke des unendlichen Progresses erhalten, und selbst die ästhetische Form tritt als Imperativ auf: „es soll eine Schönheit sein.“⁽²⁷⁾

Aber wesentlich anders und neu ist das sittliche und erzieherische Gewicht, das der ästhetische Zustand gewinnt — und gerade hier wirkt das eigentümliche Ethos von Schillers Denken. Aus dem farblosen Begriff eines Spiels der Erkenntniskräfte ist das schöne Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Vernunft geworden, und dem formalen Hinweis auf eine Vernunftbeschaffenheit der Welt entspricht eine positive menschliche Verfassung. Die Rolle eines Vermittlers und Erziehers, die Baumgarten, Mendelssohn, Sulzer, Schiller selbst in der ersten Periode seines Denkens der Kunst zugedacht hatten, findet sich nun auf dem kritischen Standpunkt bestätigt. Wie konnte sich auf der gegebenen philosophischen Grundlage diese Wandlung vollziehen?

Die Antwort auf diese Frage hängt von der Beurteilung des logischen Charakters der beiden einander entgegengesetzten „Triebe“ ab, die der ästhetische Zustand zu einem Gleichgewicht bringen soll. Sind sie psychologisch als Anlagen oder transzendental-logisch im Sinne Fichtes zu deuten? Die von Schiller anfangs gegebene Definition läßt keinen Zweifel darüber, daß das letztere der Fall ist. Der Stofftrieb entspricht ziemlich genau der Selbsteinschränkung des Ich durch ein in es gesetztes Nicht-Ich, der Formtrieb der Aufhebung dieser Beschränkung und des in ihr stattfindenden Leidens durch die Tätigkeit des reinen Ich. Und wie bei Fichte, so soll sich in dem Zusammenwirken dieser Triebe die objektive Welt — die geformte Stofflichkeit — ergeben.

Doch ist hier sogleich eine Einschränkung hinzuzufügen. Wir müssen feststellen, daß innerhalb der streng transzenden-

talen Denkweise Fichtes die Annahme einer Harmonie, eines Gleichgewichtes der beiden entgegengesetzten Tätigkeiten schlechthin sinnlos wäre. Denn die das Nicht-Ich setzende ist nur eine Negation der absoluten Tätigkeit, und diese wiederum kann nur unter der Bedingung eines Leidens objektiv werden.⁽²⁸⁾ Um eine Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit setzen zu können, müssen wir die letztere in einer positiven Bestimmtheit auffassen, nicht aber als den bestimmungslosen Stoff (gegenüber der Vernunft-Form), wie sie in Kants Erkenntnislehre und bei Fichte auftritt. Schiller nimmt aber — wobei ihm die tiefe Zweideutigkeit des letztlich aus der normativen platonisch-aristotelischen Psychologie stammenden Begriffes der „Sinnlichkeit“ zu Hilfe kommt — in den Aufbau seiner Untersuchung von vornherein die Möglichkeit einer positiv-harmonischen Vereinigung auf; und insofern kann die Frage nach dem transzendental-logischen Charakter der beiden von ihm aufgestellten Triebe ebensogut verneint werden. Fichte hatte ganz folgerichtig das reine Ich als Ideal in die Vernichtung alles Nicht-Ich gesetzt. Auch Schiller räumt zwar ein, daß in der „einseitig moralischen Schätzung“ die Sinnlichkeit als positiver Charakter nicht zählt: „denn die Vernunft ist befriedigt, wenn ihr Gesetz nur ohne Bedingung gilt.“⁽²⁹⁾ Aber neben der moralischen soll die „anthropologische“ Schätzung gelten, und diese will nicht eine unterdrückte, sondern eine veredelte Sinnlichkeit. Die Kultur soll nicht nur die Persönlichkeit gegen die Macht der Empfindungen, sondern auch „die Sinnlichkeit gegen die Eingriffe der Freiheit verwahren“.⁽³⁰⁾ Für die transzendente Methode Fichtes könnte die Form der Vereinigung von Vernunft und Sinnlichkeit nur immer in der Vernunft selbst als der Quelle aller „Form“ liegen, und die Doppelheit der Schätzung, wie sie Schiller einführt, ist ihr ein Unding. Auch Fichte kennt die Forderung: die Sinnlichkeit soll kultiviert werden. Aber er bestimmt die Kultur als Geschicklichkeit, fehlerhafte Neigungen zu unterdrücken.⁽³¹⁾ Was also hier noch Mittel ist, gewinnt erst bei Schiller als „notwendige Bedingung der Menschheit“⁽³²⁾ einen absoluten, mit der kantischen Form-Stoff-Trennung unverträglichen Wert.

Aus dieser ersten und entscheidenden Durchbrechung des transzendentalen Prinzips ergeben sich alle weiteren Widersprüche, die in der bewunderungswürdig klaren Gedankenführung offen und scharf heraustreten. Es ist ein

Widerspruch, wenn in dem ästhetischen Zustand, dessen moralische Unentschiedenheit, seine Bestimmbarkeit zum Guten wie zum Bösen, hervorgehoben wird, doch zugleich die wahrhaft menschliche Verfassung der gebildeten Seele erscheint. Es ist ein Widerspruch, wenn die ästhetische Bildung als ein Übergang und eine pädagogische Zwischenstufe in dem unendlichen Progreß zu dem Vernunftwesen charakterisiert wird — und zugleich als die höchste Vollendung des Menschentums, über die hinaus nichts zu denken oder zu wünschen bleibt. Aber was vom Standpunkt der Methode als ein Mangel erscheint, gerade dies deutet den Gehalt an, der schließlich über die hier noch festgehaltenen Prinzipien hinaustreiben muß. Gegen den abstrakten Dualismus von Vernunft und Sinnlichkeit erhebt sich der neue Begriff einer Wirklichkeit, der die Vernunft immanent ist — zuerst erfaßt am Bilde des im Gleichmaß seiner natürlichen Kräfte ruhenden Menschen — für Schiller der griechische Mensch und zugleich der Mensch, wie ihn allein die Kunst bilden kann. Und dies zeigt sich uns als die eigentliche Substanz jener künstlichen Lösung, die in der Konstruktion eines Zustandes höchster Bestimmbarkeit die „absolute Gesetzgebung“ mit der erzieherischen Funktion der Kunst verbinden will: diese neue Wirklichkeit, hier erst anthropologisch und im Widerspruch zu den philosophischen Grundsätzen erfaßt, ist so beschaffen, daß sie die Kunst ohne Heteronomie unter sich befassen und in ihren Dienst ziehen kann. Denn die Form dieser Wirklichkeit ist der ästhetischen Form nicht mehr fremd.

Damit nähert sich diese Gedankenreihe, durch die das von der Kunst bewegte Denken die reine Form in den Zusammenhang des Lebens stellt, der zuerst beschriebenen Entwicklung, in welcher der Begriff der ästhetischen Form an der Umgestaltung des Seinsbegriffes mitwirkt. Die Erfahrung eines neuen künstlerischen Gehaltes, wie die griechische Kunst sie vermittelt und wie sie in Winckelmann ihren Verkünder gewonnen hatte, lehrt die Wirklichkeit, das heißt hier: den Menschen in einer neuen Weise zu sehen und bereitet damit dem philosophischen Begriff den Weg. Dies ist die Bedeutung, die Hegel, der schon als Hauslehrer in Bern die Briefe über ästhetische Erziehung kennen und bewundern lernte, der Ästhetik Schillers beimaß: daß sie die „kantische Subjektivität durch-

brochen“ und den Versuch gewagt habe, „über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen“.³⁸⁾

Aber es genügt nicht, den Widerspruch zwischen dem humanistischen Begriff vom Menschen und den aus Kant gewonnenen Denkformen, die ihn verwirklichen sollen, einfach festzustellen. Es ist der Selbstwiderspruch eines Meisters, dem man nicht so leichthin Untauglichkeit der gewählten Mittel wird vorwerfen können. Schiller war in einem tieferen Sinn Kants Schüler, als daß diese äußerliche Trennung von Mittel und gedanklichem Gehalt die Triebfeder seiner Dialektik bloßlegen könnte. Wir haben, um die Eigenart seiner Position ganz würdigen zu können, den Widerspruch noch einmal zu formulieren:

Erstens: Dem ästhetischen Vermögen entspricht (Bedingung sowohl wie Folge) eine menschliche Wirklichkeit: der „edle“ Mensch in der Ausbildung aller seiner Anlagen. Die beiden Extreme — der im Kampf gegen seine Sinnlichkeit mit dem bloßen Gefühl der Achtung vor dem Gesetz ausgerüstete Mensch auf der einen Seite — das allen sinnlichen Schranken enthobene Vernunftwesen, Gott, auf der anderen — hatten in Kants Philosophie die sittliche Wirklichkeit freigelassen. Diese wird durch den Begriff des „formierten“ Menschen gerettet.

Zweitens: Dem ästhetischen Vermögen entspricht keine Wirklichkeit. Was so schien, ist vielmehr die „Idee des Menschen“, die genau so unerreichbar ist, wie das bei Fichte mit Gott identische „Ideal“. Was dem ästhetischen Zustand objektiv entsprechen kann, ist vielmehr nur „Schein“, der vom Dasein streng zu trennen ist.

Innerhalb des ersten Gesichtspunktes will sich das Erbe Winckelmanns und Herders in den Denkformen Kants, noch unversöhnt mit diesen, durchsetzen. Die Wirklichkeit, die ihm zugrunde liegt, ist die „schöne Seele“, die das Gute unbemüht tut, oder die Griechen als *homines maxime homines*, wie sie der 6. Brief der zerrütteten Verstandeskultur der Gegenwart als Norm vor Augen stellt.

Tritt der zweite Gesichtspunkt wesentlich hervor, so entsteht die Lebensanschauung, die den Namen des „ästhetischen Idealismus“ am meisten verdient. Was die Wirklichkeit ewig versagt und versagen muß, ist uns im „aufrichtigen Schein“ der Kunst vor Augen gestellt: „den Erschöpften zu erquicken“. Auf W. v.

Humboldt, der in Schillers Schrift seine eigenen Gedanken ausgedrückt fand, hat Eduard Spranger das Wort geprägt: die Kunst und die Einbildungskraft sollten ihm den Ersatz liefern für das, was Kant der Metaphysik und der Vernunft geraubt hatte.³⁴⁾ Ein gleiches gilt von Schiller selbst. Der Dualismus Kants erneuert sich in ästhetischer Form: das Ideal — und das Leben. Die Griechen werden zum Volk des schönen Scheins (im 26. Brief), ihre Kultur wird gelegentlich, undankbar genug, als „bloß ästhetisch“ bezeichnet,³⁵⁾ und der klassizistische Irrtum findet seinen reinen gedanklichen Ausdruck in dem Wahnbild einer „sentimentalischen Idylle“. Hier knüpft dann der späte Positivismus des 19. Jahrhunderts die resignierte Lehre von der ästhetischen Erlösung an, und es geschieht das Seltsame, daß sich Schillers Lehre mit der Kunstbetrachtung im Geiste Schopenhauers und des modernen Ästhetizismus berührt.

Aber Schiller selbst ist fern von solchem Verzicht. In ihm sind die beiden Gesichtspunkte: die Wirklichkeit des Menschen im humanistischen Sinn und seine scheinhafte Vergegenwärtigung als künstlerisches Ideal — nicht abgesondert; vielmehr ist ihr Zusammenwirken die belebende Kraft seines dichterischen Schaffens und seines Denkens. Auch dort noch, wo die Idee des Menschen als das regulative Prinzip eines unendlichen Progresses aufgestellt wird, soll dieses Aufstellen erzieherisch seine Wirklichkeit erzeugen. Schillers Dichtung selbst ist die Verkörperung des Kampfes um die Möglichkeit und Wirklichkeit des Menschen. Das Ethos dieses Kampfes nimmt seine Strenge aus der von Kant erschlossenen „absoluten Innerlichkeit“. Aber als Dichtung muß sie den Kampf der Vernunft auch als wirklichen Sieg zeigen, der sentimentalische Dichter muß als Dichter auch „naiv“ sein — und ebendamit sind die Grundsätze des kantischen Dualismus verlassen. In den Briefen über ästhetische Erziehung findet die Dialektik der streitenden Tendenzen ihre begriffliche Form, ohne daß ein theoretischer Ausgleich zustande käme. Vielmehr schließt die nicht bis an ihr Ende geführte Untersuchung mit einem non liquet. Die ästhetische Bildung, die zuerst mit dem Anspruch auftrat, die Menschheit in den Stand der Vernunft zu erheben, beschränkt sich zuletzt auf die Pflege in „wenigen auserlesenen Zirkeln“.³⁶⁾

Die Aufgabe — so können wir nunmehr zusammenfassen —, die von Kant in strenger Autonomie umgrenzte ästhetische Form

in die menschliche Existenz zu stellen, hatte im Begriff des Menschen eine neue Wirklichkeit in den Kreis der Betrachtung gerissen — die Wirklichkeit, die Winkelmann als Gehalt der griechischen Kunst erschaut hatte und die nun erst durch das Fegefeuer des Kritizismus hindurchgehen mußte. Aber eine Einverleibung dieser Wirklichkeit in das kantische Weltbild ist nicht philosophisch durchgeführt. Vielmehr weist der Standpunkt der „anthropologischen Schätzung“, der den neuen Gehalt mit Kants Vernunftlehre vermitteln soll, als provisorisch über sich selbst hinaus.

Was Schiller aussprach, war dabei seinem allgemeinen Sinn nach von einer Notwendigkeit, die sich in Zustimmung und gleichgerichteten Gedanken vielfach kundgab. So enthielt Humboldts zwischen dem Psychologischen und Metaphysischen stehender Begriff einer gesetzmäßig wirkenden Einbildungskraft eine verwandte provisorische Einordnung der Kunst in eine philosophisch noch nicht durchdrungene Wirklichkeit. Verwandt sind auch die Gedankengänge F. Schlegels, denen wir noch eine kurze Betrachtung zu widmen haben.

Die Wirklichkeit, an der F. Schlegel seine Theorie entwickelte, ist die gleiche, die dem Denken Schillers zugrunde lag: die griechische Kultur — hier aber nicht von einem Moralisten und Dichter sondern von dem Historiker gesehen. Der Dichter hatte dem moralischen Rigorismus Kants den Menschen abzurufen, der Historiker die Einheit des geschichtlichen Lebens; wobei der Zusammenhang des letzteren mit Kants Doktrin viel oberflächlicher blieb. Schlegel bedient sich der transzendental-philosophischen Begriffe und ist dabei über Kant und Fichte hinaus, ohne dessen gewahr zu sein. Auch für ihn wie für Schiller zeigt sich das Wesen der Griechen darin, daß bei ihnen die von Kant theoretisch begründete Freiheit der Kunst zur Wirklichkeit geworden war: „Die Heiligkeit schöner Spiele und diese Freiheit der darstellenden Kunst sind die eigentlichen Kennzeichen echter Griechheit. Allen Barbaren hingegen ist die Schönheit an sich selbst nicht gut genug.“³⁷⁾ Aber ganz unbesorgt um die theoretische Möglichkeit vollzieht Schlegel sogleich die Eingliederung dieser Freiheit in eine übergreifende Gesetzlichkeit, die er „politisch“ nennt. Dabei ist „Politik“ in dem sokratisch-platonischen Sinn als die „königliche Kunst“ der Staaten- und Men-

schenbildung zu verstehen. Die moralische, ästhetische und intellektuelle Beurteilung sind dem höchsten Gesichtspunkt, dem politischen, untergeordnet. „Alle diese Bestandteile sollen unter sich im Verhältnis der Gesetzesgleichheit (Isonomie) stehen, und die schöne Kunst hat ein unveräußerliches Recht auf gesetzliche Selbständigkeit (Autonomie). Diesem Fundamentalgesetze muß auch die herrschende Kraft, welche das Ganze der menschlichen Bildung lenkt und ordnet, getreu bleiben: sonst vernichtet sie selbst den Grund, worauf sich das Recht ihrer Herrschaft allein stützt. Es ist die Bestimmung des politischen Vermögens, die einzelnen des ganzen Gemüts, und die Individuen der ganzen Gattung zur Einheit zu ordnen.“³⁸⁾ Das Thema der geschilderten Entwicklung ist damit in höchster Deutlichkeit ausgesprochen. Mit Unbefangenheit ist hier getan, was für Kant und Fichte, im Grunde auch für Schiller, eine Unmöglichkeit war: der Zusammenhang der autonomen Sphären ist aus seiner Transzendenz als einer für Erkennen und Handeln unerreichbaren Idee in die Wirklichkeit hineingenommen, freilich in einer (fruchtbaren) Unbestimmtheit als „Kraft“, und konkret, aber mit Beschränkung des Blicks, von einem bestimmten historischen Phänomen abgenommen. Es ist jetzt nur noch ein Schritt, diese Gedankenreihe abzuschließen und jene „Kraft“ als Idee auszusprechen.

3. Wir stehen zum zweitenmal bei dem merkwürdigen Punkt der Problemgeschichte, wo an dem Begriff der Kunst ein neuer Wirklichkeitsbegriff gewonnen wird. Hegel schildert diesen Übergang in der Einleitung seiner Ästhetik mit folgenden Sätzen: „Die Einheit des Allgemeinen und Besonderen, der Freiheit und Notwendigkeit, der Geistigkeit und des Natürlichen, welche Schiller als Prinzip und Wesen der Kunst wissenschaftlich erfaßte und durch Kunst und ästhetische Bildung ins wirkliche Leben zu rufen unablässig bemüht war, ist sodann als Idee selbst zum Prinzip der Erkenntnis und des Daseins gemacht, und die Idee als das allein Wahrhafte und Wirkliche erkannt worden. Dadurch erstieg mit Schelling die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt, und wenn die Kunst bereits ihre eigentümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen des Menschen zu behaupten angefangen hatte, so ward jetzt nun auch der Begriff und die wissenschaft-

liche Stelle der Kunst gefunden, und sie ... in ihrer hohen und wahren Bestimmung aufgenommen.“³⁹⁾

Im Augenblick, da Schelling im „System“ das Kunstwerk als die angeschaute Identität von Bewußtem und Unbewußtem bestimmt, haben sich die beiden Gedankenreihen, die wir als relativ getrennte schilderten, endgültig vereinigt. Mit dem Abschluß der ersten Gedankenreihe, der Herstellung einer Korrelation von Seinsbegriff und künstlerischer Anschauung, ist zugleich die zweite Entwicklungslinie vollendet, und die Kunst, nach Hegels Worten, in ihrer hohen und wahren Bestimmung aufgenommen. Andererseits: indem das zuerst anthropologisch, psychologisch oder historisch teilhaft begriffene Sein, das mit der Kunst, ohne ihre Autonomie zu verletzen, eine Verbindung eingehen konnte (sei es als Gehalt, als Wirkung oder als historische Bedingung), sich zum Inbegriff des Seins überhaupt erweiterte, gewann die philosophische Theorie der ästhetischen Anschauung erst einen konkreten Gehalt. Die Kunst als anschauliche Darstellung des Identischen oder der Idee ist einem höchsten Ordnungsprinzip unterstellt und also in das Ganze der Existenz eingeordnet. Aber diese Einordnung kann nicht heteronom sein, da die Idee nicht eine endliche Bestimmung, sondern die Quelle aller Gesetzlichkeit ist. „Autonom“ und „aus der Idee bestimmt“ sind identische Ausdrücke.

Die Bedeutung des neuen Prinzips ist damit freilich erst ganz im allgemeinen bezeichnet, und es sind wenigstens die Hauptrichtungen, in denen sie sich entwickeln wird, anzugeben.

Einmal: das nun gewonnene Prinzip der Einordnung der Kunst muß sich zu einzelnen Bestimmungen entfalten und darin seine Fruchtbarkeit zeigen. Negativ erweist sich dies in der endgültigen Überwindung des Zweckgedankens. Schelling im „System“ deutet an, was dann Hegel in der Einleitung zu den Vorlesungen ausführt. Betrachten wir die Kunst als nützlich mit Hinsicht auf einen Zweck, etwa den der moralischen Vervollkommenung, so behaupten wir, daß sie ihr Sein durch ein anderes zu Verwirklichendes habe, und zu diesem verhält sie sich als Mittel. Selbst in Schillers Briefen über die Erziehung ist diese Stellung eines Mittels und Übergangs, wenn auch aufs höchste verfeinert, noch erhalten. Als Versinnlichung der Idee aber ist die Kunst nicht der Weg zu einer transzendenten Versöhnung,

sondern sie ist berufen, die Versöhnung selbst darzustellen und hat damit „ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber“.⁴⁰⁾ Indem sie den anschauenden Geist in den Genuß seiner Freiheit setzt, fallen ihr jene gerühmten Wirkungen der Reinigung und Veredelung zu, ohne daß sie in ihnen ihr Wesen hätte, sondern (mit einem von Hegel auf die logische Entfaltung der Idee gemünzten Ausdruck) so „wie das Vortrefflichste, das Freieste und Selbständigste auch das Nützlichste ist“.⁴¹⁾ Aber diese Zweckfreiheit ist nicht wie bei Kant mit der Entwirklichung des ästhetischen Phänomens zur Abstraktion einer „freien Schönheit“ erkaufte, sondern sie bewährt sich an einem Gehalt, dem der Schein, das anschauliche Sich-Darstellen wesentlich ist. Diese Frage eines der Anschaulichkeit gemäßen Gehalts führt uns in die zweite Richtung, nach der sich das neue ästhetische Prinzip ausbilden muß.

Die Ästhetik auf dem Standpunkt des absoluten Idealismus ist mit Entschiedenheit Gehaltsästhetik. Sie knüpft damit an die Anfänge der klassischen Ästhetik bei Winckelmann und Herder an. Auch für diese hatte ein bestimmter Gehalt, an der griechischen Kunst erfahren und in einer noch unreflektierten Einheit mit der Form aufgefaßt, die Stellung und Bedeutung der Kunst in der menschlichen Existenz bewirkt. Kants formales ästhetisches Prinzip — die Harmonie der Erkenntniskräfte, auf eine allgemeine Angemessenheit der Welt zu unserem Erkenntnisvermögen verweisend — hatte die Gehaltsproblematik aus der prinzipiellen ästhetischen Erörterung zunächst ausgeschaltet. Und erst sein Begriff der „ästhetischen Idee“ hat ihr eine hohe, aber systematisch ungeklärte Bedeutung zurückgegeben. Als Schiller es sich zur Aufgabe macht, den von Kant gewonnenen Autonomiebegriff mit der Lebensbedeutung der Kunst zu verbinden, geht er zwar von dem gleichen Gehalt aus wie Winckelmann und Herder, dem humanistischen Begriff vom Menschen. Aber da er an der formalen Bestimmung Kants im wesentlichen festhält (die „Briefe“ z. B. rechnen die Tragödie, weil sie das Pathetische zum Zweck hat, nicht zu den „ganz freien Künsten“;⁴²⁾ so kann er seine „Idee des Menschen“ nicht in dem Gehalt der Kunst finden, sondern nur psychologisch und pädagogisch als vorausgenommen in dem Zustande des ästhetischen Erfassens. Nun erst, in der Lehre von der „Idee in der Erscheinung“, wird

der Gehalt als solcher anerkannt, und es wird ihm damit die Stelle zurückgegeben, die er außerhalb der Philosophie in der Gesinnung des Klassizismus fraglos besaß. Was die Kunst dem Menschen zu sagen hatte und was sie ihm geworden war — dies bildete den lebendigen Mittelpunkt im Denken über die Kunst. Dieser Gehalt aber sollte nicht mehr ein teilhaft historischer sein, sondern der „allgemeinste und konkreteste“ — die Idee. Es ist nun zu zeigen, wie es möglich war, aus diesem Prinzip des Gehalts ein wissenschaftliches Verständnis für die Kunst in der Fülle ihrer damals zugänglichen Erscheinungen zu entwickeln.

VI.

Die Kunst als Organon und die Kunst als Dokument der Philosophie.

„Man hat in den letzten Jahren über dem Bêtreben, der Poesie einen höheren Grad zu geben, ihren Begriff verwirrt.“⁴³⁾ Mit diesen Worten macht Schiller sein Bedenken gegen die letzte Phase geltend, in welche die Ästhetik mit Schellings „System“ getreten ist. Dieses Bedenken ist wahrlich nicht leer. Fassen wir noch einmal mit einigen Schlagworten zusammen, was sich uns als ein sicherer Gewinn der Entwicklung darstellte: — die Verbindung mit einem Seinsbegriff, der eine Theorie der Anschauung und damit ein objektives Prinzip der Ästhetik ermöglicht, die hiermit zusammenhängende Rückwendung zur Gehaltsästhetik, die das Kunstwerk als Darstellung der Idee zu einem höchsten „Grad“ in der Ordnung der menschlichen Existenz erhebt — überblicken wir all dies, ohne ihm die verdiente Würdigung zu versagen, so können wir doch die Gefahr einer Begriffsverwirrung nicht übersehen, die jenen Gewinn aufzuheben droht. Und zwar scheint diese Verwirrung, durch die Vernachlässigung oder Aufhebung notwendiger Unterscheidungen hervorgebracht, der Kunst wie der Philosophie in gleichem Maße nachteilig zu sein.

Dem Schönen war allerdings ein überschwänglich hoher Rang zugeteilt. Für die Kunstanschauung sollte sich innerhalb der menschlichen Existenz der letzte Rest von Bewußtlosigkeit oder Objektivität, den das Erkennen wie das Handeln nur in der

Annäherung eines unendlichen Progresses zu überwinden vermag, zur Geistigkeit läutern. Damit aber ist das Prinzip der Autonomie, mit dem Kant der Ästhetik eine feste Richtlinie gegeben hatte, in ihrem Fundament erschüttert und der Einwand wird unabweislich, daß eine Rückkehr zu der rationalistischen Ästhetik wenigstens angebahnt sei und daß das Erkennen der Kunst diese selbst zu einer Erkenntnis gemacht habe. Dieser Einwand bleibt problematisch, solange die Möglichkeit offen ist, „Erkenntnis“ wie „Auffassen“, „verstehendes Erfassen“ in einem so weiten Sinn zu nehmen, daß das ästhetische Phänomen unbeschadet seiner Eigenart in ihm Raum hat. Ernsthaft wird der Einwand, wenn sich eine verfälschende Übertragung der logischen Allgemeinheit in das Ästhetische zeigen läßt. Dies ist nun allerdings hier der Fall, wie allein das Phantasma des von Schelling proklamierten Einen absoluten Kunstwerks zeigt.²⁾ Die Bedeutung dieses Gedankens innerhalb der Geschichte der Auseinandersetzung mit der absoluten ästhetischen Norm des Klassizismus wird uns noch im folgenden Kapitel beschäftigen. Hier zeigt sich an ihm die Auflösung des Begriffes vom Kunstwerk, und das Gewicht der Transzendentalphilosophie hilft nur, sie in der falschen Richtung fortzuziehen. Wenn A. W. Schlegel in den Berliner Vorlesungen ernstlich fordert, der Dichter der neuen Zeit müsse zugleich Philosoph, Historiker und Physiker sein,³⁾ so hat er die Verwegenheit seines Bruders bereits mit dem guten Gewissen der philosophisch begründeten Theorie vertauscht. Denn die Transzendentalphilosophie gilt als der Zauberstab in der Hand des Dichters, der „mit Leichtigkeit den Geist zu verkörpern und das Materielle zu vergeistigen“ imstande ist.⁴⁾ Nur weil die in sich sinnvolle Entwicklung des Gedankens mit ihren Konsequenzen ins Leere und Phantastische gerät, pflegt sich hier die allzu einfache biographische Erklärung vorzudrängen, die eine Ideologie zur Beschönigung der eignen künstlerischen Impotenz argwöhnt. Ohne derart von unserer Betrachtungsart abzuweichen, können wir feststellen: daß die Entwicklung, die fortschreitend eine gesteigerte Würdigung der Kunst zum Ausdruck bringt, auf ihrem Höhepunkt, da, wo die Philosophie das Äußerste, was sie zu vergeben hat, auf die Kunst überträgt — daß eben mit diesem Augenblick der Übersteigerung ein Umschlag erfolgt, der sich zuerst negativ, als beginnende Zersetzung des Begriffes der Kunst, ankündigt.

Nicht weniger nachteilig als für die Kunst erweist sich die neue Position für die Philosophie. Zwar ist der „Kreis“, den Fichte als das Symbol der idealistischen Philosophie aufgestellt hatte, hier zum erstenmal tatsächlich geschlossen, das Identische der Vernunft ist seiner Transzendenz enthoben und in die Endlichkeit der Erscheinung selbst hineingestellt. Aber das schließende Glied wird zwar nicht dem Menschen überhaupt, aber dem Denken entrückt, der Philosoph ordnet seinen Begriff der dichterischen Schöpfung unter, und die Kunst soll philosophischer sein als die Philosophie. Für die letztere ergibt sich daraus ein Doppeltes: entweder bleibt die Überwindung des Dualismus ein bloßer Schein — wie das „System“ in der Tat noch durchaus mit der Methode Fichtes, dem Wechsel von Einschränkung des Ich und ihrer relativen Aufhebung, arbeitet, wie weiterhin dem Begriff von Sittlichkeit, Staat und Geschichte hier noch gänzlich das formale Sollen der praktischen Vernunft zugrunde liegt; und wie endlich der Begriff des absoluten Kunstwerks selbst ein Produkt der Idee vom unendlichen Fortschritt ist. Nur daß jetzt, mit einer fast abenteuerlichen Modifikation, an die Stelle des „reinen Ich“ im Sinne des absoluten Ideals oder Gottes das künstlerische Genie zu treten scheint. Oder die andere Möglichkeit: die Philosophie bemüht sich, selbst Kunst zu werden, und sie verfällt damit einer Art von dichterischer Mystik.

Auf dieser schmalen Schwelle zwischen einer widersinnigen und unfruchtbaren Konsequenz und der Selbstaufhebung konnte das Denken nicht länger als einen Augenblick verweilen. In der allgemeinsten Form enthält zwar schon das „System“ den Grundbegriff der Ästhetik Hegels, und einige ihrer wesentlichen Züge (die Anschauungslehre, die Lehre von dem Rang der Kunst) konnten wir bereits von hier aus als Fortbildung des von Schelling Vorgezeichneten interpretieren. Der „ästhetische Idealismus“ aber blieb (wie schon die Untersuchungen Metzgers gezeigt haben)⁵⁾ eine kurze Episode, ein bloßer Übergang zu der vollendeten Realisierung des „absoluten Standpunktes“. Nachdem das Denken oder der Begriff das Absolute in die Wirklichkeit hineingezogen hatte, mußte es sich selbst die Fähigkeit zutrauen, dieses Absolute zu erkennen. Bereits die dem „System“ auf dem Fuß folgende, Fragment gebliebene „Darstellung meines Systems der Philosophie“ sollte als Schlußstein des Gebäudes

Wahrheit und Schönheit, als „die beiden höchsten Ausdrücke der Indifferenz“⁽⁶⁾ nebeneinander fügen. Dies war der Standpunkt Schellings, als Hegel sich in Jena zu ihm gesellte.

Das Denken hatte sich von dem Phänomenalismus Kants und seiner Philosophie der Postulate losgerissen und machte sich anheischig, absolut zu erkennen — ein Anspruch, zu dem es sich, wie wir sahen, auf dem Wege über die Kunstbetrachtung erhoben hatte. Das Entscheidende ist nun, wie diese auf das Unbedingte gehende Philosophie den Ort der Kunst bestimmte. Hier trennen sich die Wege Schellings und Hegels. Nicht etwa nach und nach, da und dort, sondern, soweit uns überhaupt Zeugnisse zur Verfügung stehen, sogleich und mit voller Entscheidung. Von der Bestimmtheit, mit der die Richtung dieses Auseinandergehens gefaßt wird, scheint mir das Verständnis für Hegels Vorlesungen über Ästhetik abzuhängen; und manches in ihnen und gerade das, was den späteren Kritikern am wenigsten behagt hat, gewinnt einen neuen Sinn, wenn man sie nicht bloß aus dem fertigen System, sondern aus den Aufzeichnungen der Jenaer Zeit, aus den Aufsätzen im „Kritischen Journal“ und der Phänomenologie des Geistes interpretiert. Denn die Position, aus der sich alles Spätere entwickelt hat, ist hier deutlich vorgebildet. Wir können zwar keine eigentliche Geschichte der Ästhetik Hegels schreiben — dazu müßten uns wenigstens die Heidelberger Vorlesungen erhalten sein —, doch wir können an der Ästhetik ein neues Beispiel für die Art aufstellen, wie sein System mit einer wunderbaren Folgerichtigkeit aus bestimmten, von vornherein sich ankündigenden, in den Tiefen seiner Existenz verwurzelten Setzungen sich entfaltete. Der Gehalt aber, der sich für die Ästhetik aus der ursprünglichen, von Schelling abweichenden Setzung ergab, läßt sich vorwegnehmend so aussprechen: daß Hegel dem auf dem absoluten Standpunkt erfolgenden „Umschlagen“ der Würdigung und Beurteilung der Kunst eine positive Bedeutung gab. Er machte das „Über-die-Kunst-hinaus-sein“ des Geistes zur Bedingung der Kunstphilosophie.

Wir skizzieren zuerst, wie sich für Schelling das Verhältnis der Kunst zur Philosophie gestaltete, um hiervon Hegels Entscheidung abheben zu können.

Die nachkantische Philosophie bis zu Fichtes Wissenschaftslehre, ja selbst bis in den Aufbau von Schellings „System“, blieb,

so kühn sie sich übrigens von dem „Buchstaben“ des Meisters trennte, in einem Punkte wenigstens der Denkweise Kants, wie sie meinte, gerade dadurch seinem Geist getreu: in der Voraussetzung von der Spontaneität, d. i. der bestimmenden Kraft des Geistes als der Quelle aller Objektivität. Diese Voraussetzung führte eine Dualität — von Bestimmendem und Bestimmtem, Form und Materie — notwendig mit sich, die nur in der Weise eines „Postulates“, einer „regulativen Idee“ überbrückt werden durfte. Mit der Behauptung einer „absoluten Erkenntnis“ war diese Tradition durchbrochen, es war auf der einen Seite ein Absolutes gesetzt, das nicht mehr unter der Form des (setzenden, bestimmenden) Ich begriffen werden konnte, anderseits ein Erkennen, das ebensowohl Akt des Bestimmens wie Passivität des Empfangens war. Ganz folgerichtig proklamiert der „Bruno“ die Identität von Denken und Anschauen als das höchste Prinzip der neuen Philosophie.⁽⁷⁾ Die intellektuelle Anschauung, noch im „System“ Ausdruck einer Methode, wird nun zur mystischen Schau. Damit aber ist die Philosophie über sich selbst hinausgegangen und hat sich der Mitteilbarkeit ihrer Erkenntnis begeben. Wo sie sich dennoch zu bestimmten Begriffen verfestigt, fällt sie nach dem von ihr selbst angenommenen Satz: *omnis determinatio negatio* in die endlichen Bestimmungen des Verstandes zurück, und die Entwicklung scheint reif, von neuem dem Gericht einer transzendentalen Dialektik unterworfen zu werden.

So freilich verläuft die Geschichte des Denkens nicht, daß jenes Identische als eine bloß äußerliche Verkleidung des *ens perfectissimum* der alten Metaphysik oder, bei Verzicht auf alle endlichen Bestimmungen, als der bloße „Abgrund des Absoluten“ betrachtet werden dürfte. Das Absolute bei Schelling ist vielmehr das Prinzip eines Weltbildes, das er zuerst in dieser Kühnheit gedacht hat und dessen allgemeiner Aufbauplan noch für Hegels System bestimmend ist. Die Wirklichkeit ist die in Raum und Zeit verbreitete ewige Geschichte des Zusihselbstkommens des Geistes, der sich in der Natur zu immer höheren und höchsten organischen Formen durchringt, dann mit dem Bewußtsein und der Geschichte des Menschen in eine neue Sphäre eintritt, die sich selbst und die Totalität des Wirklichen in der vollendeten Erkenntnis abschließt. Es handelt sich aber darum, dieses großartige Bild von

der „Odyssee des Geistes“ in eine wissenschaftliche Form zu bringen. Dies zu bewerkstelligen war aber weder die Dialektik geeignet, wie sie Fichte ausgebildet hatte und die auf dem Schema einer ersten, das leere Ich einschränkenden Setzung und deren progressiv dem Absoluten sich nähernden Aufhebung beruht, noch auch deren Umkehrung, die in der „Darstellung meines Systems“ vom Absoluten ausgeht und die Endlichkeit durch die quantitative Differenz des Subjektiven und Objektiven regressiv gewinnen will.⁸⁾

Bei diesem Mangel einer angemessenen logischen Methode wird die Kunst, die als „Organon und Dokument der Philosophie“⁹⁾ zu dem absoluten Standpunkt übergeleitet hatte, wiederum für dessen Entfaltung wichtig. Die logisch nicht gelöste Schwierigkeit verliert sich bei der Erhebung über alle begriffliche Methode in die künstlerische Freiheit. Im „System“ stellte sich das Erkennen als unendliche Annäherung an die in der Kunst erreichte Vollendung dar — nun, im „Bruno“, wird die Einheit von Wahrheit und Schönheit und, daraus folgend, von Philosophie und Poesie feierlich verkündet.¹⁰⁾ In der Gruppe von Schriften, als die wir den „Bruno“, die Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, die Vorlesungen über die Philosophie der Kunst und die Münchener Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur zusammenfassen können, wird verschiedentlich das Verhältnis der Philosophie zur Kunst bestimmt, und zwar als das Verhältnis des Idealen zum Realen¹¹⁾ oder auch des Esoterischen zum Exoterischen.¹²⁾ Aber die Nebenordnung ist zu eng, die Unterscheidung zu unbestimmt, um die beiden Gebiete gegen Übergriffe und Vermischung zu schützen. Dies führt einerseits zur „Ästhetisierung“ des Denkens: mehr als auf einer anderen Entwicklungsstufe tritt Schellings Philosophie als eine halb dichterische Verkündigung des im Universum verwirklichten höchsten Schönen auf. Andererseits beginnt eine Intellektualisierung des ästhetischen Phänomens, wie dies die Trennung einer übersinnlichen und einer empirischen Schönheit oder der Versuch zeigt, in dem dichterisch verkörperten griechischen Mythos die Potenzen der eigenen Naturphilosophie zu entdecken¹³⁾ — das Gegenstück zu dem hybriden Schlegelschen Plan, eine neue Mythologie zu schaffen. Es ist, nach R. Hayms Ausdruck,¹⁴⁾ die „Universalisierung des romantischen Geistesprozesses“, die hier ihre

philosophische Gestalt gewinnt. Für diesen Geist aber mit seinem Verlangen, Goethe und Fichte zu vereinigen, wird, da ihm weder die Rettung in das dichterische Symbol noch die Blindheit des ethischen Forderns ganz gewährt ist, der Bruch mit der Wirklichkeit unheilbar, und er kann nur auf eine, an dem klassischen Geist gemessen „unechte“ Weise geschlossen werden. Als Sonderfall einer solchen „romantischen“ Lösung muß auch, der Eigenart des Schellingschen Geistes unerachtet, seine Poetisierung des Weltbildes betrachtet werden, die sich in ihren Formen der neuplatonischen Überlieferung der Renaissance anschließt. Dieser Geisteshaltung aber, die in ihrem Denken selbst Kunst sein wollte, mußte, wie die Bestimmtheit der Wissenschaft überhaupt, so auch schließlich der Standpunkt einer Wissenschaft von der Kunst entgehen.

Hegel nun ist es eigentümlich, daß er sich mit dem Augenblick seines Eingreifens in die Entwicklung der Philosophie, als er sich vor der Öffentlichkeit zu Schellings Standpunkt bekennt, dem logischen Problem des absoluten Idealismus zuwendet. In der Erstlingsschrift über die Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems ist die spätere reife Lösung der „Dialektik“ bereits vorgebildet. Hegel erreicht seine Absicht, die Bezeichnung des „absoluten Standpunktes“, durch eine Charakteristik des von Fichte angewandten logischen Verfahrens. Fichtes Philosophie geht aus von dem Identischen der Vernunft, das als abstrakte Einheit in der Formel $A = A$ ausgedrückt wird. Um zu der Bestimmtheit des Wirklichen zu gelangen, setzt das Identische, bei Fichte das Ich, sich ein Nicht-Ich gegenüber. In der unendlichen Reihe, die sich nun im Fortschritt des Setzens und Bestimmens ergibt, tritt A als Nicht-A auf, es ist also $A = B, = C, = D$ usw. Die Vernunft ist somit zugleich als das Identische und als die Differenz begriffen, und darin liegt das echt Spekulative im Denken Fichtes. Aber es fehlt das logische Bewußtsein dieses „zugleich“, das vielmehr in das Auseinander eines „auch-auch“ gebracht wird. Das Denken nimmt zwar seinen Ausgang von dem Identischen, aber im Wirklichen bleibt die Vernunft bis ins Unendliche bedingt, eingeschränkt von einer endlichen nackten Gegebenheit, also selbst endlich. Das Identische steht außerhalb des dialektischen Prozesses, als Formel der Verstandesidentität am Anfang, als Postulat am Ende, ohne je selbst zur Wirklichkeit zu werden. Womit diese

Dialektik aufhört oder vielmehr aufhören möchte (denn in Wahrheit gelangt sie nie zu ihrem eigenen Ende): die Identität der Idee und des Seins — eben das ist der Anfang der wahren Philosophie. „Sie postuliert nicht das eine, denn sie setzt mit der Absolutheit unmittelbar beide.“¹⁵⁾ Ihre Dialektik führt nicht zum Absoluten (schon hier taucht der Gedanke auf, daß es keine Einleitung zur Philosophie geben kann), sondern sie ist in dem Wesen des Absoluten selbst gesetzt. Mit dieser Erkenntnis aber ist nicht nur die Philosophie der Postulate endgültig überwunden, sondern auch die halb dichterische Ideenschau Schellings. Das von Kants transzendentaler Dialektik auseinandergerissene Denken in endlichen Bestimmungen (Verstand) und das Denken in Ideen (Vernunft) ist durch die Dialektik selbst mit sich versöhnt, indem das Antinomische als positives Moment des Vernünftigen, d. h. zugleich der Wirklichkeit, sofern sie vernünftig ist, aufgewiesen wird. Der von Schelling aus Spinoza übernommene Gedanke, daß alles Endliche zugleich die Seite der Unendlichkeit an sich habe, gewinnt seinen eigentümlichen logisch-ontologischen Ausdruck, der die spätere Methode der Vermittlung vorbereitet und der „Arbeit des Negativen“ Raum schafft. Denn jenes Unendliche oder Absolute kann weder in der Wirklichkeit sich anders darstellen noch im Erkennen anders erfaßt werden als in der Dialektik, d. h. der sich selbst aufhebenden Endlichkeit endlicher Formen und Bestimmungen. Wenn es in der Schrift über die Differenz heißt: die Antinomie ist als „der sich selbst aufhebende Widerspruch der höchste formelle Ausdruck des Wissens und der Wahrheit“,¹⁶⁾ so ist hier zum erstenmal der Gedanke ausgesprochen, den später die Enzyklopädie mit stolzem Bewußtsein als historische Tat verzeichnet: „Dieser Gedanke, daß der Widerspruch, der am Vernünftigen durch die Verstandesbestimmung gesetzt wird, wesentlich und notwendig ist, ist für einen der wichtigsten und tiefsten Fortschritte der Philosophie neuerer Zeit zu achten.“¹⁷⁾

Aus der sich durch Hegel vorbereitenden logischen Fassung des absoluten Standpunktes ergibt sich für die geschilderte Entwicklung das Folgende. Wir sahen, wie sich dem Denken im Zusammenhang mit der ästhetischen Bildung eine Wirklichkeit dargestellt hatte, die nur als „idee-erfüllt“ zu verstehen war und mit dem Kant-Fichteschen Dualismus unvereinbar blieb. Diese Wirklichkeit trug teils ethischen Charakter — im humanistischen

Begriff vom Menschen —, teils verkörperte sie sich in der Geschichte (um von ihrer naturphilosophischen Seite hier zu schweigen). Wir sahen weiter, wie diese Wirklichkeit, wesentlich an der Kunst erfahren, im Zusammenhang der ästhetischen Gedankenentwicklung als Bedingung, Wirkung und Gehalt der Kunst ihren philosophisch noch nicht völlig legitimen Platz behauptet: ich denke an die vorläufigen anthropologischen oder psychologischen Lösungen, an Schillers Staat als „kanonische Form“ des Menschen oder an die das Ganze der menschlichen Bildung beherrschende politische „Kraft“ bei Fr. Schlegel.¹⁸⁾ Der auf dem absoluten Standpunkt angelangte Schelling hatte sich auf dieses Wirkliche — man darf wohl angesichts der Geschichtsfremdheit seiner früheren Schriften sagen: gestürzt, und die Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums erhoben die Wissenschaft von diesem Wirklichen, die Philologie, in den Rang der Kunst und Spekulation.¹⁹⁾ Aber erst Hegels Methode trägt die Möglichkeit in sich, dem geschichtlichen und anthropologischen Immanenzgedanken seine begriffliche Form zu geben; wozu der Aufsatz über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts einen ersten, noch unvollkommenen Versuch enthält. Daß es sich dabei nicht um die äußerliche Übertragung einer logischen Methode auf das im wesentlichen ästhetisch vermittelte Verständnis eines Gegenstandes, als um eine Ästhetisierung der Wissenschaft handelt, wird sich sogleich zeigen.

Vorher aber ist zu fragen, wie sich für Hegels logische Fassung des Idealismus der Begriff und die Stellung der Kunst bestimmt. Diese auch für die Beurteilung der späteren ausgebildeten Ästhetik entscheidende Frage läßt sich mit größerer Bestimmtheit beantworten, als es die aus jener fruchtbaren Werdezeit des Systems nur spärlich erhaltenen Äußerungen Hegels über ästhetische Gegenstände auf den ersten Blick vermuten lassen: Was aus den Schriften des Jenaer Aufenthalts offensichtlich hervorgeht, ist einmal dies: daß Hegel sich gerade auf dem Gebiete der Ästhetik nachdrücklich der von Schelling erworbenen Einsicht anschloß — einer Einsicht, die sich uns als Abschluß einer von den künstlerischen Erfahrungen des deutschen Geistes gespeisten, in ihrer begrifflichen Form durch Kant bestimmten Tendenz darstellte und die ihren abstrakten Ausdruck in der Formel von der erscheinenden, anschaulich er-

faßten Idee findet. Bei der Darlegung des Fichteschen Standpunktes (in der Schrift über die Differenz) wie bei der Auseinandersetzung mit Kant (in dem Aufsatz über Glauben und Wissen) versäumt Hegel nicht, die Ästhetik in die Erörterung einzubeziehen und zu zeigen, wie der abstrakte transzendente Vernunftbegriff unfähig ist, die Objektivität des Schönen und der Kunst zu begründen. Das Leitmotiv der bis zu Schelling reichenden Geschichte der Ästhetik begegnet hier und enthüllt noch einmal die Triebfeder dieser Entwicklung in der Anklage gegen den Vernunftdualismus: „Kants praktische Vernunft oder der leere Begriff in seiner unverrückten Entgegensetzung gegen die Natur kann nichts anderes als ein System der Tyrannei und des Zerreißens der Sittlichkeit und Schönheit produzieren.“²⁰⁾ Mit größerer Bewußtheit noch als bei Schelling ist die anthropologische Fragestellung Schillers, die psychologische Humboldts, die historische Fr. Schlegels zum kosmischen Problem der Philosophie erweitert. Es soll nicht mehr auf der einen Seite der Gottesdienst stehen, auf der anderen Seite, mit jenem abwechselnd und in das „endliche Tun und Treiben“ versenkt, die sinnliche Wahrnehmung, sondern in der Subjektivität dieser letzteren kann die „Gestalt der Ewigkeit“ erscheinen; und „die wahrhafte Objektivität und Allgemeinheit erhält diese Schönheit in der Kunst und Philosophie.“²¹⁾

Indem Hegel das Prinzip von Schellings Ästhetik annimmt und die Schönheit als Exposition, Darstellung der Vernunftidee in der Anschauung bestimmt,²²⁾ ist bereits die Grundlage der späteren Ästhetik erreicht. Auch der Begriff des absoluten Geistes, als Setzung von Philosophie und Kunst in die Sphäre der Religion, ist in der Schrift über die Differenz vorbereitet. „Beides,“ so heißt es dort, „Kunst und Spekulation sind in ihrem Wesen Gottesdienst; — Beides ein lebendiges Anschauen des absoluten Lebens, und somit ein Einssein mit ihm.“²³⁾ Deshalb durften wir die in dem vollendeten System entwickelten Begriffe von der Anschauung und von dem Rang der Kunst als einfache Folgerungen aus dem von Schelling erreichten „absoluten Standpunkt“ der Ästhetik aufzeigen. Die Aufgabe, die Vollendung der klassischen Ästhetik durch Hegel darzutun, wäre nach dieser Seite hin beendet. Aber Hegels Ästhetik wäre dann in der Tat nichts anderes als was sie Danzel zu sein schien: die kompensiöse Ausarbeitung von Schellingschen Begriffen.

Wie dies nun eine schlechte, unvollständige Wahrheit ist, so ist mit der Konstatierung einer Annahme des Schellingschen Standpunktes durch Hegel nur die eine Seite des Begriffes und der Stellung bezeichnet, die Hegel der Kunst zuerteilt. Dieses Andere, Eigene tritt aber nicht später hinzu, als Konsequenz etwa des Systems, als Erweiterung, Modifikation der Schellingschen Lehre oder wie immer. Sondern es steht von vornherein fest als verankert in den tiefsten, grundlegenden Setzungen des Hegelschen Philosophierens, und seine Bedeutung konnte nur deswegen übersehen werden, weil es — mit scheinbarer Paradoxie — in einer hinsichtlich des Gegenstandes der Ästhetik negativen Form auftritt, als Zurückstellung und Entfernung der Kunst aus ihren höchsten Ansprüchen. Dies ist auf folgende Weise zu verstehen.

Aufhebung aller absoluten Entgegensetzung — das war die Losung, mit der der absolute Idealismus gegen die von ihm so genannte Reflexionsphilosophie auftrat. Die bei Kant unvermittelt und ohne Übergang bleibenden Gegensatzpaare wie Sinnlichkeit - Vernunft, Materie - Form, Anschauung - Denken, a posteriori - a priori usw. sollen zugleich in ihrer Identität aufgewiesen, sie sollen „versöhnt“ werden. In der Kunst ist diese Versöhnung wirklich, und zwar wird sie in Schellings „System“ dynamisch-existenziell verstanden, d. h. sie wird nicht nur von dem Betrachter im Schönen empfunden, sondern „jede ästhetische Produktion geht aus vom Gefühl eines unendlichen Widerspruchs“ und gelangt erst zur Vereinigung.²⁴⁾ Die Kunst bringt also die Versöhnung tatsächlich hervor, und insofern darf sie als Organon der Philosophie bezeichnet werden. Auch die folgenden Schriften Schellings, die die absolute Suprematie der Kunst einschränken, wahren ihr diesen Rang. In ihm drückt sich eine Gesinnung aus, die man mit einer freien Verwendung des Hegelschen Terminus als „Kunstreligion“ bezeichnen darf und die bei aller Überschwänglichkeit an historischem Gehalt nicht leer ist. Der von der romantischen Geistigkeit ergriffene Schelling findet die ins Extreme gesteigerte Formel für das Dasein eines Zeitalters, dem die Kunst in der Tat „alles“ war, d. h. bestimmend für die Gesamtgestaltung der Existenz; derart, daß die unausgeglichene Widersprüche im Leben und Denken, für die Klassiker als Resignation, bei der zweiten Generation

als „romantischer Betrug“ an der Wirklichkeit erscheinend, im Schaffen oder Anschauen der Kunst sich lösen.

Hier ist der Punkt der Abweichung Hegels von Schelling. Auch für Hegel erscheint im Schönen und in der Kunst die Versöhnung durch die Idee, aber die Kunst bewirkt sie ihm nicht. Sie ist ihm Dokument, aber nicht Organon der Philosophie. Die Rangordnung der Werte (historisch als Werthaltungen begriffen) verschiebt sich, und die Wissenschaft tritt in den höchsten Anspruch der Kunst ein. Der Begriff will durch sich selbst die metaphysische Versöhnung vollbringen und weist die Kunst auf eine frühere Stufe der Entwicklung zurück.

Ehe wir dies aus den nicht zahlreichen aber, wie mir scheint, schlagenden Äußerungen Hegels belegen, bedarf es eines Rückblickes auf Hegels Entwicklung, der uns über den von Schelling abweichenden, weit gehaltreicheren Sinn unterrichten soll, den für Hegel die Begriffe der Entgegensetzung oder Entzweiung und der Versöhnung haben. Die Tiefe und Ursprünglichkeit dieses Sinnes, für Hegel die Quelle seiner späteren Dialektik, liegt außerhalb der durch die Formeln Fichtes zu bezeichnenden Problematik, und mit ihr fließt eine echte Erkenntnis in den sich logisch zerfasernden oder theosophisch versteigenden Idealismus ein.

Wenn Hegels frühe Aufzeichnungen die Schönheit des griechischen Lebens, die Kraft seiner Bürgertugend, die Menschlichkeit seines Glaubens, das gesunde Wirken der Phantasie in seinen Werken und Festen rühmt, so mag das zuerst nicht mehr sein als das Echo der ästhetischen Griechenverehrung jener Zeit, die sich noch mit den durch Kant vertieften Vernunftbegriffen der Aufklärung verträgt. Aber schon die Härte, mit der das Christliche in einen ihm nachteiligen Vergleich mit dem Griechischen gestellt wird — das christliche gegen das heidnische Fest, die Jünger Jesu gegen die Schüler des Sokrates²⁵⁾ —, verrät eine tiefere Teilnahme und die Bangigkeit des Kampfes, in dem die Wiedergeburt griechischen Geistes ihre leidenschaftliche Tiefe und zugleich ihre Grenze an der christlichen Tradition erfährt. Es ist der gleiche Kampf, den uns Worte aus den Hymnen Hölderlins halb rätselhaft bezeugen: „Denn zu sehr, o Christus, häng ich an dir, — Wiewohl Herakles Bruder.“ Und dann nach qualvollem Wägen: „Es hängt aber an Einem

— Die Liebe.“²⁶⁾ Wir kennen die Stadien dieses Kampfes bei Hegel nicht. Die reifsten Stücke seiner Jugendschriften — die Aufzeichnungen über den Geist des Christentums, das Systemfragment von 1800 — enthalten bereits eine Entscheidung und die Synthese, die die Grundlage seines späteren Philosophierens blieb. Sie läßt sich schematisch so aussprechen: der an dem Griechentum gebildete, historisch konkrete Begriff des geordneten „schönen Lebens“ wird mit dem christlichen Prinzip der Liebe identifiziert. Christus ist es, der in das in Gegensätzen zerklüftete Leben eintritt als Stifter einer neuen Einheit.

Es liegt darin einmal mit Hinblick auf die am Griechentum entwickelte, von Winckelmann, Herder, Schiller ausgebildete Anschauung einer konkreten harmonischen Lebenseinheit das Folgende. Diese Anschauung ist universalisiert: aus der historischen Vereinzelung herausgenommen wird sie als eine Äußerung des Lebens im All, in ihrer konkreten Besonderung sub specie aeternitatis gesehen. Ferner ist sie verinnerlicht: aus dem optisch-plastischen Dasein in der ästhetischen Griechenverehrung wird ihr Prinzip in die Seele verlegt. Die Harmonie des wirklichen Lebens ist zugleich das Ruhen der Seele in Gott. In dieser Umgestaltung aber erhält sich deutlich das Zeichen der Herkunft aus einer ästhetischen Erfahrung. Das kennzeichnende Prädikat „schön“ kehrt stereotyp wieder,²⁷⁾ und das negative Gegenbild der Einheit des Daseins, die geistige Zerrissenheit im Judentum, wird ausdrücklich durch seine Unempfänglichkeit für die Kunst charakterisiert.²⁸⁾ Die Schilderung der Zerfallenheit des jüdischen Geistes mit der Welt ist das genaue, wenn auch um vieles mächtigere Gegenstück zu dem Gemälde, das Schiller in den „Briefen“ von der Roheit und Schlaffheit seines Jahrhunderts entwirft. Und obwohl bei Schiller die Kunst, bei Hegel Christus die Versöhnung bewirkt, so ist doch hier wie dort das Maß, mit dem gemessen und nach dem verurteilt wird, aus der geistigen Berührung mit dem griechischen Dasein entwickelt.

Die Wirkung der Hegelschen Synthese für die Auffassung des Christentums ist umgekehrt diese: das Mysterium der Erlösung, von dem dogmatischen Christentum in das übergeschichtlich eschatologische Weltbild eingegliedert, von der Aufklärung (Lessing, Kant) ungeschichtlich in ein ethisches Symbol umgedeutet, ist geschichtlich verstanden. Christus ist nicht nur

von Gott zur Erlösung in das Leben hineingesandt, sondern durch ihn stellt sich das verletzte und zerrissene Leben selbst in seiner Einheit wieder her. Die Entzweiung ist aber nicht subjektives Widerstreben (die „Verkehrtheit des menschlichen Herzens“ wie bei Kant), sondern sie wohnt dem Dasein notwendig inne: „Im lebendigen Ganzen ist der Tod gesetzt.“²⁹⁾ Gegenüber der christlichen Lehre ergibt sich hieraus die Zweideutigkeit, daß die Erlösung, obzwar in ihrem göttlichen Charakter erhalten, nicht eine einzige Vollbringung sein kann, sondern immer von neuem aus dem zerfallenden Leben geboren werden muß; und tatsächlich ringen schon die Fragmente über den Geist des Christentums mit der Frage nach der Notwendigkeit eines zweiten Evangeliums.³⁰⁾

Aber wichtiger für uns ist dies: daß der griechisch-humanistische Immanenzgedanke aus der plastisch-ästhetischen Starrheit erlöst und durch Verbindung mit den christlichen Begriffen der Liebe und Versöhnung dynamisch belebt ist; und daß sich mit dieser Verbindung die Substanz der dialektischen Methode erzeugt. In dem, was heute in einem tieferen Sinn „geschichtlich“ heißt, wirkt diese Synthese nach. Sie stellt das Tun und Geschehen des Augenblicks, als teilhaftig an dem Geschick der Entzweiung oder dem Werk der Vereinigung des Lebens, in die ungeheure Perspektive einer absoluten Entscheidung — nicht aber den Augenblick vereinzelt, sondern ihn nur um so tiefer in die „Welt und ihren irdisch-göttlichen Sinnzusammenhang“ stellend. Herders Ahnung von dem Gang Gottes in der Geschichte nähert sich hier der philosophischen Formung. Damit endlich ist der Begriff einer menschlich-geschichtlichen Wirklichkeit, der sich vor allem mit der Kunst dem Bewußtsein aufgedrängt und in der Kunsttheorie mehr trotz den Prinzipien als durch sie Raum gefunden hatte, für die philosophische Erkenntnis gewonnen. Die „absolute Innerlichkeit“ Kants, nach Hegel das eigentlich Wirksame seiner Philosophie,³¹⁾ ist in eben die Wirklichkeit eingesenkt, die ihr in Herders Person und Lehre in unverwundeter Feindlichkeit gegenübergestanden hatte.

Nur wenn wir diesen substanziellen Gehalt im Bewußtsein haben, den Hegel den Fichte-Schellingschen Begriffen der „Entgegensetzung“ und der „Vereinigung“ hinzubachte, verstehen wir, was die Behauptung besagt: Hegel habe in der Kunst das

Zeugnis der Versöhnung anerkannt, aber ihr die Bewirkung genommen und statt dessen die Philosophie an diesen höchsten Platz gestellt. Auch für Schelling hatte die in der Idee erfaßte Vereinigung außer dem Erkenntnisinn einer Entdeckung einen existenziellen Sinn. Aber dieser Sinn blieb nur subjektiv, eine persönliche Beseligung — wie umgekehrt das frühere von Fichte übernommene Freiheitspathos nur objektiv blieb, d. i. Teilnahme an einer außer der Philosophie bestehenden Welt-handlung. Bei Hegel vollzieht sich in einem subjektiv beseligenden Akt eine objektive Welthandlung. Fichte hatte die Erfassung des philosophischen Prinzips von der Entscheidung des besonderen Charakters abhängig gemacht, für Hegel entscheidet sich in dem Erkennenden ein allgemeines Geschick. Die logischen Prämissen, die Hegel im Dualismus der Kantischen und Fichteschen Philosophie vorfand, sind ihm der erkenntnis-mäßige Ausdruck für einen Weltzustand überhaupt, für eine innere Entzweiung und das Existieren in verhärteten, gegen das Leben abgeschlossenen Einzelformen — im „Aorgischen“, wie Hölderlin mit einer Entlehnung des Wortes aus der Naturphilosophie sagte³²⁾ —, in der „Bildung“, wie Hegel selbst diese Verkapselung des Daseins schon in der Differenz-Schrift bezeichnet.³³⁾ „Wenn die Macht der Vereinigung aus dem Leben der Menschen verschwindet und die Gegensätze ihre lebendige Beziehung und Wechselwirkung verloren haben und Selbstständigkeit gewinnen, entsteht das Bedürfnis der Philosophie.“³⁴⁾ Diese Zerrissenheit findet das Denken in sich selbst vor — als die starren Unterscheidungen von Vernunft und Sinnlichkeit, Intelligenz und Natur, absoluter Subjektivität und absoluter Objektivität. Indem es nun zum „einzigen Interesse der Vernunft“ wird, „solche festgewordenen Gegensätze aufzuheben“,³⁵⁾ nicht sie durch eine „kraftlose Schönheit“ übermalend, sondern die Entzweiung als einen „Faktor des Lebens“ in sich aufnehmend, stellt die Philosophie die verletzte Einheit des Lebens in ihrer Sphäre wieder her; durch sie vollzieht sich, wie ein späteres Wort Hegels sagt, „die Versöhnung des Verderbens“.³⁶⁾

Es kann nicht davon die Rede sein, daß Hegel mit seiner Philosophie als Messias auftreten wollte. Wohl aber muß behauptet werden, daß das Paradigma oder die Urform der Entzweiung und Versöhnung, sofern diese

Begriffe eine zugleich historische und metaphysische Bedeutung gewinnen, sich für Hegel in dem Schicksal und der Sendung Christi darstellte; derart daß auch die auf eine bestimmte Sphäre beschränkte, aber notwendige und wahrhaftige Vereinigung an dem Mysterium der Erlösung mitwirkenden Anteil haben kann. Unwesentlich ist für uns, wie sich Hegel in der Zeit der Entfaltung des Systems die ihm zufallende providentielle Rolle ausmalte, ob er sich etwa, wie vor allem die Phänomenologie vermuten läßt, als Begründer eines Reiches der Innerlichkeit neben Napoléon, den Herrn der äußeren Welt, stellte und so die Parallele zu dem von ihm gern erörterten Verhältnis des Aristoteles zu Alexander zog.³⁷⁾ Auch wird jedes Bemängeln einer Hybris (die ebensogut Demut wäre), schweigen müssen. Die Tatsache, daß Hegel sein Philosophieren als Vollbringung unter die Gegenstände seiner Philosophie aufnahm und es selbst zu einem Angelpunkt seines geschichtsphilosophischen Weltbildes machte, muß, so Ungeheuerliches sie übrigens enthalten mag, als die einfache Folge eines Denkens angesehen werden, das den geschichtlichen Augenblick in die Bedeutung eines absoluten Vorganges verflucht. Die welthistorische Wucht, die in den Vollzug des versöhnenden Begriffes gelegt wird, erlaubt keine Teilung der Aufgabe; es kann nicht zwei oder mehrere Formen geben, denen in einem gegebenen Weltzustand das Amt der „Versöhnung“ zufällt. Solche Bedeutung also hat die für Hegel unantastbare Entscheidung, welche die Philosophie an den Platz stellt, den für die „klassische“ Geisteshaltung und für Schellings Philosophie die Kunst behauptet hatte; und es ist kein Zufall, wenn diese Entscheidung vor allem in geschichtlicher Form, als Verweisung der Kunst in die Vergangenheit, auftritt.

Es sind uns einzelne Fragmente erhalten (von Nohl zu den frühesten vor 1794 fallenden gerechnet), welche die einer Entwicklung der Kunst hinderliche Lebensart und Sinnesweise der neueren christlichen Welt gegen die Kunstfreude des Altertums halten und selbst das Schöne des Katholizismus der antiken Erbschaft zurechnen.³⁸⁾ Wenn hierin nichts liegt, was entschieden über die ästhetische Gesinnung jener Zeit und einen ihr geläufigen Vergleich hinausgeht, so redet ein späteres Fragment (aus der Jenaer Zeit) schon eine bestimmtere Sprache. Anschließend an eine Ausführung über die griechische Lebensform

und die Bedeutung des Mythos, durch welchen die Kunst das „allgemein aussprechende Bewußtsein des Volkes“ wird, fährt er fort: „So ist das Kunstwerk das Werk aller, Einer ist, der es vollendet an den Tag bringt, indem er das letzte daran arbeitet, und er ist der Liebling der Mnemósyne.“ Und von dieser großen Vorstellung: „der tiefste Gehalt einer Zeit und eines Volkes auf den Lippen des Sängers, unter dem Meißel des Bildhauers sich formend, geht der Gedanke unwillkürlich und unvermittelt zu der andersartigen Gegenwart. „Wenn zu unseren Zeiten freilich die lebendige Welt nicht das Kunstwerk in sich bildet, muß der Künstler seine Einbildung in eine vergangene Welt versetzen; er muß sich eine Welt t r ä u m e n, aber es ist seinem Werk auch der Charakter der Träumerei oder des Nicht-lebendigseins, der Vergangenheit schlechthin aufgedrückt.“³⁹⁾

Daß diese Haltung nichts mehr gemein hat mit dem elegischen Bedauern über das Dahinscheiden der Götter Griechenlands, zeigt noch deutlicher die Schrift über die Differenz. Der straff und zielbewußt auf die logische und metaphysische Bestimmung der „absoluten“ Position gerichtete Erkenntniswille trifft bei seinem Wege zu dem „sehnsuchtslosen“ Götterbilde einer ideegestalteten Wirklichkeit auf die Kunst. Es deutet, so heißt es hier, „die Würde, welche, mit dunklerem oder bewußterem Gefühl, Poesie und Kunst überhaupt in ihrem wahren Umfange zu erhalten anfängt, auf das Bedürfnis nach einer Philosophie hin, von welcher die Natur für die Mißhandlungen, die sie in dem Kantischen und Fichteschen System leidet, versöhnt, und die Vernunft selbst in eine Übereinstimmung mit der Natur gesetzt wird.“⁴⁰⁾ Die Philosophie übernimmt hier bewußt eine von der Kunst verwaltete Aufgabe als das ihr Gebührende, und sie versteht, was bisher einer höchsten metaphysischen Befriedigung Ausdruck gab, als bloße Vordeutung auf das eigene, noch zu schaffende Werk; oder auch als eine Vorarbeit, die gegenüber der Macht der Entzweiung die Bestrebungen des Lebens, „sich zur Harmonie wieder zu gebären“, nicht ans Ziel führen konnte. „Solche in Beziehung aufs ganze wenige Versuche, die gegen die neuere Bildung stattgefunden haben, und die bedeutenderen schönen Gestaltungen der Vergangenheit oder der Fremde haben nur diejenige Aufmerksamkeit erwecken können, deren Möglichkeit übrigbleibt, wenn die tiefere ernste Beziehung lebendiger Kunst nicht verstanden werden kann.“⁴¹⁾ Der Sinn

ihrer Gestalten ist zum Aberglauben oder unterhaltenden Spiel entartet. Nur auf einer gewissen überwundenen Stufe der Bildung (wobei Hegel an den Katholizismus, nicht etwa an Griechenland denkt) konnte die höchste ästhetische Vollkommenheit energisch sein. „Die fortschreitende Kultur hat sich mit ihr entzweit, und sie neben sich, oder sich neben sie gestellt.“⁴²⁾ Der Verstand hat sich in solchem Nebeneinander seine Freiheit bewahrt, die freilich durch eine Trennung und Einseitigkeit erkauft ist. Aber diese Trennung kann nicht von der Kunst aufgehoben werden, die vielmehr in ihr zu einer gewissen Ruhe gedeihen kann. Diese nun größte Aufgabe fällt dem Erkennen zu, das sich auch als Verstand „der Vernunft nicht erwehren kann“⁴³⁾ und aus sich selbst die bedrohte Wechselbeziehung der Glieder zum Ganzen wiederherstellt.

Zur gleichen Zeit etwa, da A. W. Schlegel im Sinne seiner romantischen Gefährten urteilt: die Deutschen hätten noch keine dichterische Literatur und wären allenfalls im Begriff, eine zu bekommen,⁴⁴⁾ gibt Hegel diese Erklärung ab, die für die Geschichte der Wertung der Kunst das Ende des deutschen ästhetischen Humanismus ankündigt. Was die Vorlesungen über Ästhetik später von dem Vergangenheitscharakter der Kunst sagen, knüpft unmittelbar hier an und ist nichts weiter als die Ausarbeitung der ursprünglichen, mit den Anfängen von Hegels Philosophie hervortretenden Setzungen. „Ist aber der vollkommene Inhalt“, so heißt es dort, „vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige. Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer noch steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden, und Gott Vater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen, es hilft nichts, unsere Knie beugen wir doch nicht mehr.“⁴⁵⁾ Die Haltung der Jugendschrift und die der reifen Betrachtung gegenüber der Kunst ist wesentlich die gleiche. Aber dort, da das Werk der erkennenden Versöhnung noch zu schaffen ist, wird die Kunst unter das Gebot der Stunde — Eins ist not — gerückt. Hier, in der Sicherheit der erworbenen Erkenntnis, tritt die objektive historische Charakteristik des Zeitalters der Reflexion

und des unsinnlichen Geistes hervor. Aber weder fehlt der Jugendschrift der wenn auch noch unbestimmte historische Horizont noch der späten Betrachtung die absolute Forderung. Und alle Versuche, die Kunst gegen Hegels Entscheidung in Schutz zu nehmen, werden sich hüten müssen, sie nicht vielmehr unvermerkt gegen die Strenge dieser Forderung in Schutz zu nehmen.

Wir dürfen hier innehalten, um den zurückgelegten Weg zu überblicken. Auf dem absoluten Standpunkt, so zeigte sich uns, vollendete sich die Entwicklung der ästhetischen Grundbegriffe in einem doppelten Sinn. Die Überwindung des Dualismus von Vernunft und Sinnlichkeit, Form und Stoff ermöglichte erst die Theorie einer Anschauung, die in dem sie vom Begriff charakteristisch Unterscheidenden nicht „bloße Rezeptivität“ ist sondern eine in sich sinnvolle Form — geistige Anschauung. Und zweitens: mit der Theorie einer geistigen, im Schönen vollendeten Anschauung ist zugleich die Kunst, die in einer durch den Gedanken des unendlichen Progresses bestimmten Welt keinen Raum hatte, in ihre „höhere Würde“⁴⁶⁾ aufgenommen und einer ihr gemäßen Wirklichkeit eingegliedert. Aber gerade in dieser höchsten Würdigung droht ihr Begriff sich durch Vermischung der Kunst mit der Erkenntnis zu verwirren. Das Eigentümliche nun in Hegels Position ist, daß er die Kunst zwar in ihrem Rang als sinnliche Offenbarung der Idee bewahrt, aber den Vollzug der Versöhnung in der Idee der Philosophie vorbehält. Dadurch aber wird die Kunst als wesentliche Gestalt des Lebens in die Vergangenheit verwiesen.

Mit der Erkenntnis freilich, daß ein vielfach anstößiger Gedanke der Vorlesungen bis in die Anfänge von Hegels Denken über diese Gegenstände zurückreicht, ist noch wenig getan; da es darauf ankommt, nicht wie Hegel zu seiner Ästhetik gekommen ist, sondern was diese Ästhetik enthält. Der Gehalt aber, der sich unserer genetischen Betrachtung darbietet, zeigte sich zuletzt als wesentlich negativ. Hegel selbst hat dieses Negative, den Vergangenheitscharakter der Kunst, ausdrücklich als Bedingung seiner Wissenschaft der Kunst angesprochen.⁴⁷⁾ Gerade durch das Zurücktreten der Kunst aus der höchsten Lebendigkeit wird sie für die denkende Betrachtung frei. Wir müssen nun zu zeigen versuchen, daß sich dieser Gedanke Hegels

an der Entstehungsgeschichte seiner eigenen Ästhetik bewährt, daß das scheinbar Negative unmittelbar positiv, die Gewinnung eines Standpunktes der Betrachtung ist, und daß Hegel, wie unsere These lautete, dadurch zu seiner Wissenschaft der Kunst kommt, daß er über die Kunst hinaus ist.

VII.

Die klassische Norm und die Erschließung der allgemeinen Kunstgeschichte.

In den Vorlesungen über Ästhetik ist ausführlich entwickelt, was schon bei Hegels erstem öffentlichen Hervortreten feststand: die Einordnung der Kunst in den „absoluten Geist“ (nicht der Formulierung, aber der Sache nach in der Differenz-Schrift enthalten); zugleich die Überordnung der Philosophie über die Kunst, welches Verhältnis sich historisch in dem Satz von dem Vergangenheitscharakter der Kunst ausdrückt. Diese historische Entscheidung ist mit der systematischen unmittelbar verbunden, und wenn sie zuerst in der historischen Form auftritt, ist das andere nicht etwa nachträglich hinzugekommen. Denn daß die spätere Form, in der sich die Versöhnung des Lebens vollzieht, auch die höhere sein muß, steht fest, längst bevor das System den Sinn dieses „höher“ präzisiert. Es ist das mit der Voraussetzung gegeben, die, bewußt oder unbewußt, aller Geschichtsphilosophie jener Epoche zugrunde liegt: daß Vernunft in der Geschichte sei.

Die Bestimmtheit, mit der Hegel als ein noch unbekannter Autor die Philosophie auf Kosten der Kunst für das Feld der durch die Stunde geforderten Entscheidungen des Geistes erklärte, mochte eine harte Zumutung für das „ästhetische Zeitalter“ enthalten und einen Bruch mit der ästhetischen Überlieferung, die eine immer steigende Würdigung der Kunst hervorgebracht hatte. Aber wie eine der ersten Äußerungen Hegels, in denen diese von der Kunst aus gesehen negative Entscheidung laut wird, einen Vergleich der Gegenwart mit der Antike abschließt, so entspricht ihr von Anfang an ein positiver Gehalt wenn nicht an bestimmten ästhetischen Begriffen so doch an einer bestimmten ästhetischen Werthaltung. Hegel bekennt sich

durch sie als Klassizist; und was sich auf der einen Seite revolutionär darstellt, vielleicht als Auftakt des Jahrhunderts moderner Wissenschaftlichkeit, ist andererseits traditionell und selbst reaktionär: die Besiegelung der Lehre von der unbedingten künstlerischen Überlegenheit der Griechen, die eben damals im romantischen Geist sich zu zersetzen begann. Es ist in gewissem Sinn eine Rückkehr zu Winckelmann, die hier vollzogen wird.

Unsere Frage, wie sich aus der negativen Entscheidung das Positive, ein Standpunkt der ästhetischen Betrachtung, ergeben konnte, darf also dahin umgeformt werden: wie konnte sich aus der Neubefestigung des klassischen Dogmas eine die gesamte Kunstgeschichte umspannende Ästhetik entwickeln? Die Paradoxie der ersten scheint sich in der zweiten Frage nur gesteigert zu haben, da jenes Dogma in seiner Starrheit den Blick auf die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Gestaltungen zu verschließen statt zu eröffnen geeignet ist. Diese vermeintliche Paradoxie zu beheben ist nur die genetische Betrachtung fähig, indem sie zu verstehen sucht, was es in dem Augenblick, da Hegel in die Entwicklung eintrat, bedeutete, eine anscheinend verbrauchte, in Auflösung begriffene ästhetische Norm neu zu befestigen. Wenn für die Phänomenologie und die Enzyklopädie von 1817 die Kunst nur als Teil der „Kunstreligion“, d. h. im Ganzen des griechischen Lebens in Frage kommt, so äußert sich darin nicht bloß ein persönlicher Geschmack. Hegels Votum gehört in den gedanklichen Prozeß, in welchem sich der künstlerische Geist mit der griechischen Kunst als einem historischen Faktum und einem allgemeingültigen Vorbild auseinandersetzt; und nur aus diesem Prozeß wird es verständlich. Wir müssen uns also noch einmal umwenden und eine weitere, bis auf Winckelmann zurückgehende Gedankenlinie aufsuchen, die sich schließlich in der Struktur von Hegels Ästhetik fortsetzt.

Es ist der charakteristische Zug nicht bloß des deutschen Klassizismus, sondern der künstlerischen Renaissance-Gesinnung überhaupt, die Vollendung der Kunst zugleich in der Vergangenheit als ein ewiges Muster und in der Zukunft als Ziel zu sehen. Dies braucht nicht ein eigentlich historisches Verhältnis zu dem Vorbild zu begründen und hat es, solange es kunstschöpferisch war, in der Tat nicht begründet. Winckelmann zählt mit Recht zu den Bahnbrechern der historischen Methode in Deutschland;

aber sein Verhältnis zu der griechischen Kunst als einem Vorbild war nicht historisch, sondern naiv. Das bedeutet: die nationale, klimatische und historische Bedingtheit der griechischen Kunst, die gerade Winckelmann seiner Betrachtung zugrunde legte, und anderseits die zeitliche Entfernung und abweichende Beschaffenheit des eigenen Jahrhunderts gelten ihm zwar als Hemmungen und Einschränkungen, aber weder als bestimmende Bedingung für die Nacheiferung und Wiederholung noch als Widerlegung solcher Bemühungen. Auch das historische Verhältnis läßt den Gedanken der „Wiedergeburt“ zu, aber es will dessen Möglichkeit und Sinn aus der Situation begreifen; es steht im Gegensatz zu „naiv“, weil es sich selbst in einem historischen Gesamtsinn sehen muß. Das naive Verhältnis Winckelmanns kennt nicht die Frage, durch die das historische Verhältnis hindurchgehen muß: welchen Sinn hat es, das einmal Gewesene, als solches unwiederbringlich, hier und jetzt erneuern zu wollen? Denn es stellt nicht das Einmalige des Vergangenen dem Einmaligen der Gegenwart in starrer Verschiedenheit gegenüber. Auch sucht es nicht einen sinnvollen geschichtlichen Zusammenhang zwischen den beiden zeitlichen Momenten zu erkennen. Es hat diesen Zusammenhang unreflektiert als Hingabe, Bewunderung, Verehrung inne. Daraus ergibt sich einerseits die strengste Bindung der schöpferischen Kräfte an das Vorbild, dessen geschichtliche Besonderheit sich nun in einem ästhetischen Dogmatismus rächen kann. Und darum durfte man Winckelmann schon frühzeitig, d. h. vor der anticlassischen Reaktion beschuldigen, im Verein mit seinem Freunde Mengs eine „Ideal-Epidemie“ in Deutschland verbreitet zu haben.¹⁾ Auf der anderen Seite aber gibt dieses Verhältnis, das noch nicht die Grenze zwischen geschichtlich Einmaligem und absolut Musterhaftem zeichnet, sondern beides ungetrennt in Einem sieht, den künstlerischen Kräften die Freiheit, die sich nur in dieser begrifflichen Unbestimmtheit entwickeln kann. Und von hier aus erklärt sich die Wirkung und Bedeutung Winckelmanns, die nicht auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu suchen ist, die aber auch über die Kunstgeschichte und Kunsttheorie weit hinausgeht. In ihm ist die Gesinnung des deutschen Klassizismus vollendet. Er zeigt die griechische Kunst als historisches Faktum und stellt sie zugleich, unvermittelt und berechtigt nur durch eine tiefere Verbundenheit und neue Mächtigkeit der An-

schauung, als Vorbild in seine Zeit. Damit bestimmt er die geistige Geschichte der folgenden Generation, die die innere Wahrheit des Verhältnisses zum Griechentum künstlerisch, vor allem als Dichtung entwickelt.

Für Herder eröffnet sich der Reichtum der Weltgeschichte in dem unerschöpflichen Wandel der Sinnesweisen und Ausdrucksformen, und wir dürfen erwarten, daß sich für ihn die Unbefangenheit, mit der Winckelmann in einem geschichtlichen Phänomen die Verwirklichung des Urbildes selbst erblickte, in ein bewußteres Verhältnis verwandeln wird. Diese Erwartung trifft jedoch im ganzen nicht zu, und zwar hängt dies mit einer Unbestimmtheit von Herders Geschichtsbild zusammen, die, obwohl ein Mangel, von der Kraft und Fruchtbarkeit seiner Sehweise unzertrennlich ist. Herder verbindet den neuen Sinn für den organischen Wuchs des geschichtlichen Lebens in der klimatischen und nationalen Bedingtheit, das in seinem Wandel die in sich ruhenden Charaktere der Nationen formt, mit dem aus der Aufklärung stammenden Fortschrittsgedanken, dem „philosophischen Chiliasmus“ seines Jahrhunderts. Dieser Fortschrittsgedanke, bei Herder als immer reinere Entwicklung der höchsten und eigentlich menschlichen Kunst, der Humanität, gedacht, als Glaube und erzieherisches Ethos lebendig, bleibt in seiner gedanklichen Durchführung unsicher und vieldeutig. Die geschichtsphilosophische Jugendschrift hatte sich an die alte Vorstellung von Kindheit, Reife und Greisenalter im Leben des ganzen menschlichen Geschlechts gehalten. Die reife Darstellung verschmäht diesen wie jeden Gedanken, der den freien Gang der geschichtlichen Bildungen und ihrer Geschehnisse in einen schematischen Plan zu pressen drohte. Diese Freiheit, die an den Sinn der Geschichte glaubt, aber ihn so wenig bestimmt, daß noch die absolute Vollkommenheit des Vergangenen nicht zum Widerspruch wird, drückt sich besonders in dem Verhältnis zu der griechischen Kunst aus. Zwar beunruhigt ihn, wie vor allem Fragmente aus der Rigaer Zeit bezeugen,²⁾ die Frage des Wandels im Geschmack, der alle objektiven Maßstäbe des Urteils bedroht. Aber dieses Problem geht unter in der lebendigen Überzeugung von der Ewigkeit der griechischen Kunstform. Es ist leicht, den hier zu Tage liegenden Widerspruch aufzuzeigen. Aber indem man es tut, durchschneidet man den Nerv einer geschichtlichen Erfahrung, deren „Idee“, weil sie

noch nicht in Begriffen gedacht ist, unmittelbar in einem „einzigen Datum“³⁾ der Geschichte verkörpert sein darf. Übrigens hat Herder das Eigene und Höhere der christlichen Kunst anerkannt und es als „eine neue sittliche Kunstgestalt“, als „christliche Grazie“ gekennzeichnet.⁴⁾ Und in der „Plastik“ überliefert er die Schönheit der Malerei als einer „Tafel der Zeit“ dem Wechsel der Geschichte und Menschenart — jedoch nur, um die unwandelbare Gültigkeit und Schönheit des griechischen Götterbildes davon abzuheben: „Die Formen der Plastik sind einförmig und ewig als die einfache reine Menschennatur.“⁵⁾ Dieses klassische Zeugnis eines ästhetischen Humanismus, der seinen sittlichen Gehalt in einem ihm zuerst von Winckelmann gewiesenen Symbol anschaut, wird von den Briefen zur Beförderung der Humanität wiederholt. Sie weisen auf die griechischen Bildwerke als auf „anschauliche Kategorien der Menschheit“ und rufen dem Menschen zu: „Also erscheint das Göttliche in Deinem Bilde; anders kann es nicht erscheinen.“⁶⁾

Dem Gedanken, daß in der griechischen Plastik ein absoluter Maßstab ästhetisch geformt sei, begegnen wir dann, als dem Schibboleth des Klassizismus, bei Goethe, bei W. v. Humboldt, bei Schiller; und Fr. Schlegel scheut sich, seinen Grundsatz der „unendlichen Perfektibilität“ auf sie zu übertragen.⁷⁾ Wir finden diesen Gedanken schließlich auch in Hegels Ästhetik. Um die Bedeutung, die er hier gewinnt, beurteilen zu können, bedarf es noch einer Betrachtung der Zwischenstufe, auf der das naive Verhältnis zu dem Vorbild der griechischen Kunst sich zuerst in ein Gedachtes verwandelt, der latente Widerspruch offenbar gemacht und seine begriffliche Überwindung versucht wird.

Ein Muster oder eine Norm hat darin ihr Wesen, daß das Tun oder Hervorbringen sich nach ihr richtet. Das Hervorbringen wird in diesem Sichrichten bedingt sein durch die eigene Lage, Beschaffenheit, Fähigkeit usw. Aber diese Bedingungen haben gegenüber dem aus der Norm bestimmten Tun nur den negativen Sinn der Ermöglichung oder Einschränkung. Solange in dieser Weise eine historische Gestalt als Muster gilt, nannten wir das Verhältnis zu ihr „naiv“. Es wird reflektiert in dem Augenblick, da jene Bedingungen als positiv bestimmende Faktoren, als die eigene „Stellung“ zu dem Muster bedacht sind und hierdurch nicht bloß die (zufällige) Möglichkeit seiner Erfüllung,

sondern seine Gültigkeit selbst eingeschränkt wird. Es findet nicht länger das Verhältnis statt, das Herder sehr schön so bezeichnet: die griechische Kunst soll uns besitzen, nicht wir die griechische Kunst.⁸⁾ Vielmehr wird nun das eigene, bestimmt gedachte Sein in Rechnung gestellt und von diesem Sein aus wird mit dem Vorbild abgerechnet. Von hier ist schon der weitere Schritt möglich: die eigene Bestimmtheit als unvereinbar mit der des bisherigen Vorbildes zu empfinden, und mit der Gegenwärtigkeit des letzteren auch das Verhältnis aufzuheben, in welchem die Renaissance ihr Wesen hat.

Der erste, der die Entwicklung in dieser Richtung fortführt, ist Schiller: als der dichterische Gestalter, dem die Frage nach dem normativen Charakter der griechischen Kunst nicht Angelegenheit einer historischen und pädagogischen Überzeugung, sondern eine praktische Frage ist. Die Anerkennung des Musters enthält zugleich die Unterwerfung unter Forderungen, deren man sich, um das Eigene zu bewahren, auch wieder erwehren muß. Wenn sich von hier aus die Notwendigkeit einer gedanklichen Bestimmung des Verhältnisses zu dem Vorbilde ergab, so fanden sich die Mittel in den Grundsätzen der Transzendentalphilosophie, in deren Dualismus freilich, wie die Analyse der „Briefe“ (S. 48 ff.) gezeigt hat, unter anthropologischer Form der metaphysische Immanenzgedanke eingedrungen war. In der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung verbirgt sich dieses anti-dualistische Moment unter dem im wesentlichen von Rousseau stammenden Begriffe der „Natur“. Als Bezeichnung eines menschlichen Zustandes meint er nicht nur die Negation der bewußten Vernünftigkeit, sondern eine schöne „natürliche“ Einheit und Ordnung der Kräfte, die für den im „sündigen Stande“ der Reflexion Befindlichen ein nie ganz realisiertes Ideal bleibt. Daraus ergeben sich die beiden verschiedenen Ausprägungen des Dichtertums, denen als das Gemeinsame ihres Begriffes die Aufgabe bleibt, „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben“.⁹⁾ „Der Dichter . . . ist entweder Natur oder wird sie suchen.“¹⁰⁾ Das Griechentum aber ist die reinste Verkörperung des Hervorbringens aus der ungebrochenen Fülle und Harmonie des naiven Daseins; und das sentimentalische Gefühl, dem die Natur zum Ideal geworden ist, „ist einerlei mit demjenigen, welches wir für die Alten haben“.¹¹⁾

Damit ist ein Doppeltes erreicht. Die unbedingte Muster-gültigkeit der griechischen Kunst ist im Prinzip gewahrt. Aber dadurch, daß ihre Vollkommenheit einem im ganzen vergangenen Weltzustand überwiesen wird, ist auch die Freiheit des Heutigen, des sentimentalischen Künstlers, beobachtet. Er wird das Ganze der griechischen Kunst, die für ihn auf eine Linie mit der Natur selbst rückt, zu seinem Richtmaß machen und wird ebendadurch in allem Einzelnen anders sein müssen. Was für den Griechen das Erste und Gegebene war, wird für ihn das Letzte und Höchste sein. Die Alten „empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche“. ¹²⁾ Hieraus ergeben sich zwei völlig verschiedene künstlerische Prinzipien; für den Zustand natürlicher Einfalt: möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen; für den Zustand der Kultur: Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder Darstellung des Ideals. ¹³⁾ Damit ist die ungriechische, sentimentalische Form gerechtfertigt. Bei aller Unvollkommenheit hat sie ihre tiefe geschichtliche Notwendigkeit, und die Mächtigkeit des auf das Ideal gerichteten Gefühls kann für den Mangel der Form entschädigen.

Die Forderung der Freiheit des Bildens gegenüber dem Vorbild, die hier geschichtsphilosophisch begründet ist, drückt Goethe schlicht so aus: „Wer Proportion (das Meßbare) von der Antike nehmen muß, sollte uns nicht gehässig sein, weil wir das Unmeßbare von der Antike nehmen wollen.“ ¹⁴⁾ Dieses Unmeßbare ist durch Schiller als geschichtliches Verhältnis des Künstlers zu der antiken Norm begrifflich bestimmt worden. Der ästhetische Humanismus, dessen Gesinnung von Winckelmann und Herder in klassischen Aussprüchen bezeugt wurde, hat hier seine Formel gefunden. Aber eben an dieser seiner Formel griff später die Zersetzung seiner Norm an.

Schiller wehrt sich ausdrücklich, den von ihm aufgestellten Unterschied der Manier als einen Unterschied der Zeit zu verstehen. ¹⁵⁾ Tatsächlich ist seine Unterscheidung, die ohne die Auseinandersetzung mit der griechischen Kunst nicht denkbar wäre, sowohl systematisch als historisch zu deuten. Diese Doppelseitigkeit des ästhetischen Begriffes, hier noch unausgebildet und mit dem Akzent auf dem Systematischen, ist gleichzeitig mit voller Bestimmtheit von F. Schlegel entwickelt worden.

Es darf als Zeichen für die Dringlichkeit einer nicht nur praktischen, sondern auch begrifflichen Auseinandersetzung mit

dem griechischen Vorbilde gelten, daß gleichzeitig und unabhängig voneinander zwei dahingehende Versuche unternommen wurden. F. Schlegels Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie war nach seinem eigenen Zeugnis bereits abgeschlossen, als ihm Schillers Arbeit über naive und sentimentalische Dichtung bekannt wurde. Sie veranlaßte ihn, nachträglich eine Vorrede zu entwerfen, die ohne Gewalttätigkeit die eigenen mit Schillers Begriffen verbinden kann, und die den Gedanken der Rechtfertigung der Modernen (in seiner bisherigen Betrachtung angelegt, aber nicht ausgeführt) nachdrücklich formuliert.

Den Angelpunkt von Schlegels Untersuchung bildet die noch unerschütterte Überzeugung von der Vollkommenheit und Vorbildlichkeit der griechischen Kunst. In ihr findet der Historiker „die Kunst κατ'ἐξοχήν, deren besondere Geschichte die allgemeine Naturgeschichte der Kunst wäre“. ¹⁶⁾ Noch einmal wird der einfache und praktische Grundsatz der Nachahmung der Alten, der für die Renaissance-Kunst, für Winckelmann gegolten hatte, wiederholt und gegen den Verdacht geistlosen Kopistums verteidigt. „Ich rede von jener Mitteilung des Schönen, durch welche der Kenner den Künstler, der Künstler die Gottheit berührt, wie der Magnet das Eisen nicht bloß anzieht, sondern durch seine Berührung ihm auch die magnetische Kraft mitteilt.“ ¹⁷⁾

Dem universellen Historiker aber genügt nicht das Aussprechen des substanziellen Verhältnisses in Form einer Mahnung, er muß dem wirklich gewordenen Kanon das Andersartige der modernen Kunst begreifend gegenüberstellen. Dies geschieht hier, im Unterschied zu Schiller, in entschieden geschichtlicher Form. Die menschliche Bildung, das Resultat der Wechselwirkung von Natur und Freiheit, wird als notwendige Entwicklung gesehen, von natürlicher Bildung hinführend zur künstlichen Bildung, in welcher die Freiheit statt der Natur die Leitung übernimmt. Schlegel begnügt sich aber nicht damit, aus diesem allgemeinen geschichtlichen Schema und den aus ihm resultierenden kulturhistorischen Bedingungen das Verschiedenartige der modernen Dichtung abzuleiten. Der aus dem Kant-Fichteschen Dualismus entspringende Gedanke eines unendlichen Progresses wird in den ästhetischen Begriff selbst hineingetragen und die unendliche Perfektibilität der Kunst aus

dem Satz abgeleitet: daß das Geistige, Allgemeine niemals als solches zur Erscheinung (die immer ein Einzelnes ist) kommen kann. Dies stößt nun freilich hart mit dem eben dem Griechentum zugestandenen kanonischen Rang zusammen, ist aber noch in diesem Widerspruch lehrreich. Wie sich in der querelle des anciens et des modernes der cartesianische Rationalismus gegen die Autorität des Altertums zur Wehr setzte, so kann auch hier der philosophische Vernunftglaube die in die Vergangenheit gerückte Vollendung nicht ertragen und impft ihr die Unruhe seines Fortschrittgedankens ein. Die daraus resultierende Rechtfertigung der Modernen sieht freilich bei Schlegel zuerst einer Verurteilung ähnlich. Die aus der natürlichen Bildung befreite, dem eigenen bewußten Geiste überlassene Bildung kann zwar im Erkennen, Herstellen, Erfinden das Ungeahnte leisten; aber das hier sich auswirkende Prinzip der Freiheit und des Fortschritts widerstrebt dem Wesen des Kunstwerks. In der Kunst gilt schließlich nur das Vollendete. Die Kunst der christlichen Zeit aber, vor allem die Dichtung, an die Schlegel in erster Linie denkt, sah sich der natürlichen Führung beraubt, ohne daß die Theorie, aus der Freiheit der Vernunft schöpfend, ihr einen neuen, andersartigen Halt geboten hätte. Sie begnügte sich vielmehr damit, die Irrtümer und Geschmackswidrigkeiten der Zeit zu sanktionieren. So haben sich wohl ungeheure Kräfte ins Werk gesetzt. Aber da sie das Vollkommene nur in der zu ihm hinstrebenden Sehnsucht, nicht als Vermögen kannten, blieb ihr Wirken gesetzlos, ein „Chaos alles Erhabenen, Schönen und Reizenden“.¹⁸⁾ Die moderne Kunst hat nicht das Schöne, sondern das Charakteristische und Interessante hervorgebracht. Die nachträglich verfaßte Vorrede erkennt dann die Zusammenstimmung dieser beiden Begriffe mit Schillers Begriff des Sentimentalischen an und formuliert noch einmal, unter Hervorhebung des apologetischen Gedankens, das Problem der ästhetischen Norm, wie es sich dem Klassizismus darstellte. „Gibt es reine Gesetze der Schönheit und der Kunst, so müssen sie ohne Ausnahme gelten.“ Dieser Satz spricht in der ungebrochenen, naiven Form den Anspruch des klassischen Vorbildes aus. Es folgt die Reflexion: „Nimmt man aber diese reinen Gesetze, ohne nähere Bestimmung und Richtschnur der Anwendung, zum Maßstab der Würdigung der modernen Poesie: so kann das Urteil nicht anders ausfallen, als

daß die moderne Poesie, die jenen reinen Gesetzen fast durchgängig widerspricht, durchaus keinen Wert hat.“ Mit dieser Aporie aber, die den Blick auf das Eigene der modernen Kunst, das „Interessante“, lenkt, ist man schon auf dem Weg, „den eigentlichen Charakter der modernen Poesie zu entdecken, das Bedürfnis einer klassischen Poesie zu erklären, und endlich durch eine sehr glänzende Rechtfertigung der Modernen überrascht und belohnt zu werden“.¹⁹⁾ Die Zusammenstellung aber dieser Rechtfertigung mit dem Bedürfnis einer klassischen Poesie besagt, daß sie relativ bleibt, daß die Gültigkeit des „Interessanten“ nur provisorisch ist als Weg zu einer neuen Vollendung.

Friedrich Schlegels Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie, so unreif übrigens und selbst schülerhaft zusammengestückt sie neben Schillers meisterhafter Form wirkt, trägt das Schicksal der klassizistischen Idee in sich. Diese gewinnt hier einen scharfen, aber zweischneidigen Ausdruck, der sich bald gegen sie selbst kehren und die Zersetzung hervorrufen kann, aus der wir Hegels Position als eine Art von Wiederherstellung zu begreifen haben. Wir müssen also versuchen, die in Schlegels Abhandlung liegenden Folgerungen zu entwickeln.

Was dem Gedankengang Schlegels zugrunde liegt, ist einmal Geschichtsphilosophie nach dem geläufigen Schema, das in dem christlichen Geschichtsmythos vorgezeichnet ist und durch Kants Gedanken der Triplizität neue Nahrung erhielt. Ein Zustand der Harmonie in der Vergangenheit — darauffolgende Zersetzung — die Gegenwart als Anfang einer in die Zukunft gesetzten Neubildung. Es mag Überdruß erwecken zu sehen, wie dieser kahle Plan, nach subjektivem Belieben hin- und hergewendet, in neuen Verkleidungen, aber in unüberwindlicher Gleichförmigkeit wiederkehrt. Wir können aber bei Schlegel innerhalb dieses schematischen Rahmens einen neuen, für uns wichtigen Zug entdecken.

Das uralte, im Dreitakt geordnete Schema ist, abgesehen von seinen willkürlichen Modifikationen, von der tiefsten Bedeutung für das Verhältnis des Menschen zur geschichtlichen Zeit. Sein Schwerpunkt liegt in der gewollten Zukunft, für die die Gegenwart nur Vorbereitung ist und deren Möglichkeit sich als Vergangenheit beglaubigt. Charakteristisch für dieses Schema ist, daß nur eines der drei

Momente in die Sphäre fällt, die wir als wirklich oder als Geschichte betrachten: die Gegenwart. Zweifellos ist bei Schiller, ebenso wie bei Locke und Rousseau, der Naturzustand (das erste Moment) als in der Zeit liegende Phase gedacht. Aber er ist zugleich, als eine Grundform der Zeitlichkeit überhaupt ausdrückend, außerhalb jeder pragmatischen Geschichte und der historischen Lokalisierung und Beglaubigung entzogen.^{19a)} Die drei Epochen enthalten, wie Schiller sich gut kantisch ausdrückt, „die notwendigen Bedingungen jeder Erkenntnis, die wir durch die Sinne erhalten“²⁰⁾ und sind als ideale Phasen an jedem Akte der Wahrnehmung zu unterscheiden. Schiller war nun, wie die „Briefe“ und die Schrift über naive und sentimentalische Dichtung bezeugen, nahe daran, in die erste Phase statt des außergeschichtlichen Naturzustandes das historische Faktum des Griechentums zu setzen. Aber er gibt diesem Gedanken, der als ein von Humboldt angeregtes Aperçu einmal ausgesprochen wird, keine Folge.²¹⁾

Erst Schlegel vollzieht, mit einer Kühnheit, die nicht ohne Leichtfertigkeit ist, den bedeutungsvollen Schritt, der in den einen Brennpunkt der Dreigliederung mit dem Griechentum ein konkretes historisches Phänomen stellt. Damit tritt die eschatologische Dynamik, die jene Gliederung durchwirkt, in die urkundliche Geschichte ein. Das geschichtsphilosophische Schema gewinnt nun eine neue Wirklichkeit, nimmt aber auch eine neue ungeheuerliche Aufgabe über sich: die Verantwortung vor den überlieferten Begebenheiten, „wie sie wirklich gewesen“, die Durchdringung also eines schon damals beträchtlich ausgebreiteten Stoffes. Wenn man die Wurzeln von Hegels Geschichtsdenken bloßlegen will, wird man, neben der Übertragung des christlichen Liebes- und Opfergedankens auf die am Griechentum erfahrene Lebenseinheit, an diesen Übergang zu denken haben, in dem sich die Säkularisierung der als Heilsplan verstandenen Geschichte, von der Aufklärung begonnen, vollendet. Von dem geschichtsphilosophischen Typus, wie er durch Lessing, Kant, Fichte vertreten wurde, nähern wir uns einer neuen, durch Hegel ausgebildeten und dann bis zu Marx hin wirklichen Form. Wie aber der Gedanke einer organisch in sich beruhenden geschichtlichen Lebensform, der Hegel, dem romantischen Kreis und der historischen Schule gemeinsam ist, nicht ohne Mitwirkung der künstlerischen Erfahrung zustandekam,

so vollzieht sich auch die Geschichtswerdung der Eschatologie zuerst in der Kunstgeschichte.

Die beiden Begriffe des „Interessanten“ und „Charakteristischen“, durch die Schlegel in der Schrift über das Studium der griechischen Poesie die moderne Dichtung kennzeichnet, waren damals in den ästhetischen Debatten geläufig. In Humboldts Horen-Aufsatz (Über die männliche und weibliche Form 1795) finden sie sich nebeneinander als Bezeichnung einer Vorstufe zu dem Total der Schönheit angewandt.²²⁾ Aber während sie bei Humboldt zeigen wollen: daß die Modernen eine wahre Kunst eigentlich nicht kennen, muß die neue geschichtliche Bindung des Denkens bei Schlegel diesen Begriffen einen positiven Inhalt geben, der über den einer unendlichen Annäherung hinausgeht. Wie das Objektive der Schönheit als Resultat der Phase natürlicher Bildung im Griechentum Wirklichkeit war, so mußte auch die provisorische Gültigkeit des „Interessanten“ als Wirklichkeit erwiesen werden. Das heißt: die Begriffe, die zuerst das Negative des Nicht-am-Zielseins ausdrückten, mußten charakterisierend werden, und zwar nicht typologisch charakterisierend wie bei Schiller sondern historisch. Die Bezeichnung eines Abweichens von der absoluten Norm wird zu einem Gesichtspunkt des Verstehens, die bedingte Rechtfertigung der modernen Poesie zu ihrer Geschichte. Mit dem deutlicheren Hervortreten dieses positiven Sinnes werden die systematisch belasteten Termini des Charakteristischen oder Interessanten, die für den kantisch Geschulten zu deutlich die Abweichung, das Heteronome, meinten, durch den noch unverbrauchten, historisch gehaltvollen Begriff des „Romantischen“ ersetzt.

Die Genesis des modernen kunstgeschichtlichen Denkens, die wir hier vor Augen sehen, ist von mehr als historischem Interesse. Sie zeigt, daß das Erste nicht die Erfahrung einer Mannigfaltigkeit der künstlerischen Form war, in die nach und nach ein Prinzip und eine Ordnung gebracht wurde. Der Anfang ist vielmehr das Auffassen der einen, zur unbedingten Gültigkeit erhobenen Form; und erst von diesem klassischen Urbild der Schönheit aus wird in der Weise einer Rechtfertigung das Verständnis andersartiger Formen gewonnen. Schiller hat die Aufgabe dieser Rechtfertigung zuerst in großer Weise ergriffen. Aber um wie vieles reifer und glänzender auch

seine Auseinandersetzung ist, die nächste Zukunft sollte der Methode Schlegels gehören. Bei ihm vollzog sich die Rechtfertigung dadurch, daß er die Triebkraft der eschatologischen Dreigliedrigkeit dem historisch Wirklichen einpflanzte und sie so erst für die Kunstbetrachtung fruchtbar machte. Die Auseinandersetzung mit dem griechischen Vorbild ist hier soweit gediehen, daß dieses, statt den Blick auf die fernere Kunstentwicklung zu versperren, ihn vielmehr eröffnet. Als unmittelbar an das Fremdartige angelegter Maßstab vernichtete es alle Eigenart und alles Streben; nun, als Ideal zum regulativen Prinzip im Fortschritt der neueren Zeit gemacht, hilft es, das Eigentümliche der christlich europäischen Kunst verstehen: als den immer wiederholten, großen Wurf nach einem unerreichten Ziel, als ein unendliches Streben und Sehnen, das eine bisher verborgene Tiefe und Innerlichkeit ans Licht bringt, kurz als romantische Kunst. Der Gedanke des Provisorischen, das dieser neuen strebenden gegenüber der vollendeten objektiven Schönheit anhaften muß, verliert seine Schärfe durch die geschichtliche Notwendigkeit, mit der diese Unvollendung aus der seelischen Wirklichkeit der Völker Europas als „ihre Wahrheit“ hervorgeht.

Damit ist der große Gesichtspunkt gegeben, die moderne Kunst aus ihrem Gegensatz zu der antiken zu verstehen. Er verbindet die Eigenschaften, die den Triumph und die ungeheueren Hoffnungen, womit ihn Schlegel der Öffentlichkeit unterbreitet, rechtfertigen. Er ergibt sich mit Notwendigkeit aus der bisherigen Entwicklung als deren einfachster Ausdruck — und er ist weit genug, um neue Gesichtspunkte und Entdeckungen nicht auszuschließen. Er ist nicht ein Dogma sondern ein hermeneutisches Werkzeug. Die Ergebnisse der bisherigen Kunstkennerschaft und die Entdeckungen, die durch den Forschungseifer und die aufs höchste gesteigerte ästhetische Empfänglichkeit der romantischen Gefährten zutage gefördert werden — alles dies sammelt, ordnet und organisiert sich unter dem einen Gesichtspunkt, der die Materialien einer Weltgeschichte als Kunstgeschichte bereitet. Die kühnen, aber locker gebauten Antithesen, in denen Schelling antike und moderne Kunst gegenüberstellt — als symbolische gegen die allegorische Kunst, als Verkörperung der Naturgötter gegen die Darstellung der Geschichtsgötter — gehen in ihrer Substanz auf Fr. Schlegels

Entdeckungen zurück. Ebenso ist das glänzende und abgerundete Bild, in welchem A. W. Schlegel die ästhetischen Errungenschaften der Romantik (in den Berliner Vorlesungen) zu einer Natur- und Weltgeschichte der Kunst zusammenfaßte, in seiner Struktur von den genialen Entwürfen seines Bruders bestimmt. Und endlich schließt sich hier, enger als es die unfreundlichen und kargen Bemerkungen über die Brüder Schlegel in der „Einleitung“ vermuten lassen, die Ästhetik Hegels an. Sie ist in der Gliederung und Behandlung ihres Stoffes eine Fortbildung und Umbildung des durch die Romantik und vor allem durch F. Schlegel geschaffenen Bildes der künstlerischen Entwicklung. Dies ist in einzelne Züge hinein zu verfolgen.

Man hat darüber gestritten, ob Hegels Ästhetik wesentlich ein System der Kunst oder eine Kunstgeschichte enthalte. Die gleiche Frage läßt sich schon für Schlegels Theorie aufstellen, und hier wie dort wird die Antwort in gleicher Weise unentschieden bleiben müssen. War es doch gerade F. Schlegels Tat, die systematischen Kategorien nicht bloß auf die Geschichte anzuwenden (dies hatte auch Schiller getan) sondern sie in der Geschichte unmittelbar verkörpert zu finden. So schillernd der Begriff des Romantischen von Anfang an war — in der Gegenüberstellung zu der Objektivität der Antike, dem Klassischen, hat er schon für Schlegel seinen historisch-systematischen Charakter. Wenn bereits die Schrift über die Griechen und Römer, nachdrücklicher noch das Gespräch über die Poesie, die Vereinigung der Theorie mit einer vollkommenen Geschichte fordert,²³⁾ so ist die letztere nicht als Anwendung, Veranschaulichung der ersteren gedacht, sondern in ihrer beider Identität ist das Aufbauprinzip der Ästhetik selbst enthalten — das gleiche Prinzip, das Hegels Ästhetik gliedert, wenn es auch hier im Rahmen einer allgemeinen Theorie von der geschichtlichen Entfaltung der Idee eine neue und großartige Festigkeit erhält. Erst Hegel führte den Gedanken der Identität von System und Geschichte zu Ende, indem er die drei großen Epochen der Kunstentwicklung durch das repräsentative Hervortreten je einer Kunstart, erst der Baukunst im Orient, dann der Plastik im Griechentum, und schließlich der Musik in der christlichen Zeit charakterisiert. Nicht für das Ganze dieser künstlichen Verzahnung von System und Geschichte, sondern nur für die sich dabei ergebende Stellung einzelner Künste lassen sich

Beispiele in der romantischen Ästhetik auffinden. So für die Sonderstellung der Plastik, in der sich für Hegel Idee und Gestalt zu der vollkommenen Einheit eines höchsten Schönen durchdringen, das nur einmal in Griechenland Wirklichkeit war.²⁴⁾ Auch für Schlegel gilt die Vollkommenheit der griechischen Skulptur als unerreichbar.²⁵⁾ Aber die Geschichte dieser Lehre geht, wie sich uns zeigte, tiefer, bis auf Winckelmann zurück. Ebenso liegen die Wurzeln von Hegels Kennzeichnung der Poesie als der „allgemeinen“ (Schlegel: „universellen“) Kunst, die keiner Zeit und keinem Volk sondern der Menschheit überhaupt angehört, weiter zurück: in Hamanns und Herders Lehre von der Poesie als der Muttersprache des menschlichen Geschlechts.²⁶⁾

Das feste Rückgrat des zugleich historischen und systematischen Prinzips der Gliederung ist der Satz von der ästhetischen Vollkommenheit der griechischen Kunst. Hier liegt für Hegel der Schnittpunkt der beiden Geraden, die in ihrem Sichnähern und Auseinandergehen die Linienführung der ästhetischen Entwicklung bestimmen. An diesem Punkte und nur hier ist die Durchdringung von Idee und sinnlicher Form rein gelungen — ein innerhalb der Hegelschen Philosophie einzigartiges Entwicklungsschema, da sonst, in der Entwicklung der Staatsformen, der Philosophie, der Religion, der sich verjüngende Geist zu immer höheren Formen emporgezogen wird. Obwohl Hegel auch von einer zu hoffenden Vervollkommenung der Kunst spricht, so zeigt doch das Entwicklungsschema den Kunstgeist seit den Tagen des Altertums viel eher als einen alternden Geist, der bereits alles Geheime offenbar gemacht und sein frisches Interesse erschöpft hat. Die Ästhetik ist von der antiken Kunst aus entworfen. Auch darin ist Hegel nicht Erfinder, sondern folgt dem zuerst von F. Schlegel gezeichneten Plan, in dem sich verrät, daß der Zugang zur Entdeckung der nichtgriechischen Kunst durch die griechische Kunst führte. So viel reicher nun auch des reifen Hegel Bild von der Entwicklungsgeschichte des Geistes ist, als die bei Schlegel, besonders zu Anfang, dürre und konventionelle Vorstellung von dem Zeitalter der natürlichen Bildung (Griechentum), die dann in die künstliche Bildung der modernen Welt übergeht, so verwandt sind doch die Folgerungen, die sich hier wie dort aus der allgemeinen Entwicklung für die Kunstentwicklung ergeben. Charakteristisch ist, daß der Geist

in seiner nachantiken Form die naive Heimatlichkeit im sinnlichen Weltstoff und damit die Fähigkeit verliert, sich einen objektiven, vollgültigen Ausdruck als in sich ruhende, schöne Gestalt zu schaffen. Bei Schlegel: weil er der ins Unendliche strebende, sich über alle ihn einschränkende Form erhebende Geist ist. Bei Hegel: weil die mit dem Christentum hervorgetretene Innerlichkeit von keiner anschaulichen Darstellung zu erschöpfen ist, weil bei der sich öffnenden Tiefe des Gemüts das Äußere ein gleichgültiges Element wird, „zu dem der Geist kein letztes Zutrauen, und in welchem er kein Bleiben hat“.²⁷⁾

Mit dem Begriffe des Romantischen, der die nachantike Kunstübung bezeichnet, übernimmt Hegel mehr als einen Begriff: den Grundriß der Kunstgeschichte der antiken und europäischen Welt. Dieser war freilich längst nicht mehr Eigentum F. Schlegels, sondern, dank der Arbeit des engeren und weiteren romantischen Kreises, die unumgängliche Form, in der sich die in mehr als zwei Menschenaltern erworbene künstlerische Einsicht und kunsthistorische Erfahrung darbot. Hegel hat diese Form umgebildet, eingefügt und befestigt, aber er hat sie nicht neu geschaffen. Sein Begriff des Romantischen war bestimmter als der Schlegels und reicher an historischer Resonanz, aber es ist kaum ein Element in ihm, das nicht bei Schlegel vorgebildet wäre. Selbst die Verwandtschaft mit der Vorform des Begriffes vom Romantischen, in der sich die Rechtfertigung der Modernen zuerst vollzogen hatte: dem „Charakteristischen“ (als Gegensatz zum „Schönen“) ist spürbar. So heißt es an einer Stelle, die dem Klassizismus Hegels einen schönen und kräftigen Ausdruck verleiht: „Die romantische Kunst hat die freie Lebendigkeit des Daseins in seiner unendlichen Stille und Versenkung der Seele ins Leibliche, sie hat dies Leben als solches . . . nicht mehr zu ihrem Ziel, sondern wendet diesem Gipfel der Schönheit den Rücken; sie verwebt ihr Inneres auch mit der Zufälligkeit der äußeren Bildung, und gönnt den markierten Zügen des Unschönen einen ungeschmälernten Spielraum.“²⁸⁾

Die vorantike Entsprechung des Romantischen bildet bei Hegel bekanntlich die „symbolische Kunst“ der Orientalen. Auch hier findet eine Unangemessenheit von Gehalt und Form statt, die Hegel als das Übertreten der Idee über ihr äußerliches Dasein kennzeichnet.²⁹⁾ Wie in der romantischen Kunst der Geist über den vollkommenen sinnlichen Ausdruck hinausgegangen ist, so

hat er ihn hier noch nicht erreicht. Wenn Hegel dies Nichtentsprechen als „symbolisch“ bezeichnet, so scheint er, nicht ohne eine gewisse Willkürlichkeit, die Umprägung eines Begriffes vorzunehmen, der in der bisherigen Entwicklung gerade das untrennbare Einssein von Bedeutung und Gestalt und den Gegensatz zur „Allegorie“ bezeichnet hatte. So bestimmt ihn Goethe in der bekannten Definition,³⁰⁾ so wurde er meist von Herder, Schiller, Humboldt und Schelling verwandt.³¹⁾ Aber Hegel geht, wie die „Propädeutik“ wahrscheinlich macht, von dem Kantischen Gebrauch und dem Begriff der „symbolisierenden Einbildungskraft“ aus.³²⁾ Der systematische Gehalt, den der Begriff des Symbolischen nun empfängt, stammt gleichfalls zum Teil von Kant, dessen Begriff vom „Erhabenen“ hier eine historische Bedeutung gewinnt.³³⁾ Wie das menschliche Götterbild die klassische Schönheit verkörpert, so gilt das übermenschlich Große der ägyptischen Pyramide als Verkörperung der symbolischen Kunstart.

Hinsichtlich des von der Romantik vorgebildeten kunstgeschichtlichen Gesamtbildes bedeutet das „Symbolische“ bei Hegel eine Abrundung, nicht eine Neuschöpfung. Die symmetrische Entsprechung eines vorantiken Romantischen ergab sich gleichsam von selbst und war verschiedentlich vorbereitet. F. Schlegel hatte das „Unendliche“ in der griechischen Poesie entdeckt und in ihm orientalisches Erbe gesehen; und später wird ihm der Orient die Wiege aller romantischen Kunst.³⁴⁾ Gleichzeitig fand Hölderlin seine Bezeichnung des „Asiatischen“,³⁵⁾ in die sich ihm die Ahnung des Mächtigeren und Freieren gegenüber der klassizistischen Norm drängte. Und Schelling, von Schlegel angeregt, konstruiert folgendermaßen: wo die Wechsel-durchdringung von Unendlichem und Endlichem nicht wie bei den Griechen vollendet ist, muß das zweite durch das erste, oder umgekehrt das Unendliche durch das Endliche symbolisiert werden.¹ „Das letzte war der Fall des Orientalen.“ Er war nicht „bis zur Durchdringung selbst“ (die „Nichtentsprechung“ bei Hegel) gekommen.³⁶⁾ Hegel konnte diese Stelle aus den erst später veröffentlichten Vorlesungen nicht kennen. Aber sie mag zeigen, wie sein Begriff des Symbolischen „in der Luft“ lag, d. h. aus dem von der Romantik zubereiteten Bild der künstlerischen Entwicklung mit Notwendigkeit hervorging. Der dichtungsgeschichtliche Gehalt aber, der diesen Begriff bereichert, deutet

über die Romantik hinaus auf Hamann und vor allem auf Herders Beschäftigung mit der morgenländischen Poesie. Wieder treffen wir, diesmal an einem Außenpunkt von Hegels Philosophie, und deswegen um so überraschender, auf eine Vereinigung von Kant und Herder.

Fassen wir nunmehr das Ergebnis zusammen, so scheint uns hier das Gleiche begegnet zu sein, wie bei der Betrachtung, die zu dem „absoluten Standpunkt“ als dem Abschluß einer reich gegliederten philosophischen Entwicklung führte: in dem Zusammenhang mit dem Vorangegangenen verliert sich das Eigene der Leistung Hegels. Dort war der philosophische Standpunkt, von dem aus sich alles Weitere ergab, bereits von Schelling erreicht. Hier ist das kunstgeschichtliche Bild im Ganzen schon von der Romantik festgestellt. Und es bliebe nur das Amt des Zusammenfassens, Ausgleichens und Systematisierens. Nicht einmal dies wäre Hegel als Verdienst anzurechnen, daß er die beiden Sphären, die Kunstphilosophie und die von der Romantik entwickelte historische Kennerschaft, vereinigt hätte. Denn damit wäre vielmehr Schellings als Hegels Rolle bezeichnet.

Wie wir aber hinsichtlich des philosophischen und kunstphilosophischen Standpunktes diese einseitige Ansicht zu berichtigen hatten, indem wir das Eigentümliche, von Schelling entschieden Abweichende in Hegels logischer Fassung des Idealismus, in seiner sich vorbereitenden Dialektik und in dem tieferen, mit historischer und religiöser Anschauung gesättigten Gehalt seines dialektischen Versöhnungsbegriffes fanden: so wird uns auch hier erst diese Unterscheidung zu einer genauen Bezeichnung von Hegels Position und deren Abhebung gegen die Romantik leiten. Dann endlich wird sich das Rätsel lösen, mit dem unser voriges Kapitel schloß: wie sich gerade aus dem Zurückschieben der Kunst in die Vergangenheit, mit der Übernahme der höchsten gegenwärtigen Aufgabe durch die Philosophie der Standpunkt einer Kunstbetrachtung ergab, die als Zusammenfassung, Systematisierung, Erweiterung des schon Gefundenen (obwohl sie all dies auch ist) noch nicht nach ihrem Wesen bestimmt ist.

VIII.

Die Auflösung und Neubefestigung der klassischen Norm.

Als F. Schlegel die griechische Kunst zu dem einen Moment der geschichtsphilosophischen Dreigliedrigkeit machte, hatte die Lehre von der absoluten ästhetischen Vollkommenheit der Griechen ihren Höhepunkt erreicht. Sie war nicht mehr nur geglaubt und an ihr selbst aufgezeigt, sondern aus dem Gange der Bildungsgeschichte als notwendig verstanden. Sie hatte sich nicht nur den Geschmack (der immer eine bloße Vorliebe sein kann) unterworfen, sondern auch die ausgebreitete Kunstkenntnis; und die nachantike Kunstschönheit, statt ihr den Rang streitig zu machen, mußte als Glied der geschichtlichen Notwendigkeit ihn bestätigen. In diesem kunstgeschichtlichen Bild strahlt alle Schönheit von der griechischen Zentralsonne aus.

Im Scheitelpunkt beginnt aber auch die absteigende Bahn. Mit der geschichtlichen Konstruktion war das schöpferisch unbewußte Verhältnis zu dem Vorbild zur Aussprache gebracht. Dessen naive Gegenwärtigkeit war aufgehoben und zerspalten in ein historisch einmaliges und unwiederholbares Griechentum und in seine „Idee“, die künftig-antike, überantike Kunst. Diese Trennung, die jedes künstlerische Nachbilden für sich vollziehen muß, ist hier mit dem Anspruch auf Allgemeinheit festgesetzt — im eigentlichsten Wortsinn die letzte Form der „Auseinandersetzung“. Das Verhältnis hat sich umgekehrt: wir (als Klassizisten) besitzen jetzt die griechische Kunst, nicht mehr sie uns.

Das dreigliedrige geschichtsphilosophische Schema ist seinem Sinne nach eschatologisch, d. h. es hat sein Schwergewicht in dem dritten, die Zukunft bedeutenden Glied. Dies erweist sich sogleich an dem von Schlegel vorgezeichneten Plan der ästhetischen Bildungsgeschichte. Der rückwärts gekehrte Prophet — wie Schlegel mit einem berühmt gewordenen Wort den Historiker nennt¹⁾ — kehrt der Realität des als „absolute Vergangenheit“ gesetzten Griechentums den Rücken, und vor seinen Augen erhebt sich der ungeheuere Schemen einer künftigen Klassik. Zwar empfängt dieser Schemen allgemeine Umrisse durch sein Urbild, die griechische Kunst, und eine gewisse Nähe und Greif-

barkeit durch Goethe, dessen Dichtung als die „Morgenröte“ einer neuen Kunstepoche gepriesen wird. Aber er bleibt fern genug, um mit einer ungezügelten, aber auch wieder dünnen, archäologischen Phantastik ausgeschmückt zu werden. So verbindet er sich mit den Trugbildern einer Vereinigung von Kunst und Wissenschaft, einer der Physik entstiegene Mythologie oder eines „absoluten Kunstwerkes“. Seltsame Totgeburten des Geistes, die nichts von dem Ehrwürdigen echter Prophetie an sich haben (denn sie wollen nicht die verkündete Zukunft, sondern malen sie bloß aus, denken sie sich), und die dennoch im Zusammenhang der Geistesgeschichte unleugbar ihre Notwendigkeit und ihren Sinn haben — die begriffliche Übersteigerung einer ästhetischen Kultur, die in der Kunst den reinsten Ausdruck ihrer Innerlichkeit gefunden hatte und die nun, der notwendigen Resignation, die mit ihrer geistigen Haltung verbunden war, vergessend, aus ihrer ästhetischen Gesinnung einen neuen Glauben, eine Eschatologie gewinnen will.

Ein Fragment im „Lyceum“ lautet: „Aus dem, was die Modernen wollen, muß man lernen, was die Poesie werden soll; aus dem, was die Alten tun, was sie sein muß.“²⁾ Es liegt darin die Paradoxie, daß die Antike, obwohl als Muster anerkannt, nicht mehr unmittelbar ein Sollen begründet, sondern sich zur Rechtfertigung des Gegenteils ihrer selbst hergeben muß. Mit dem grundsätzlichen Unterschied der transzendenten Vollendung und des auf sie gerichteten unendlichen Progresses ist das Gesetz der ästhetischen Gesetzlosigkeit gefunden. So kann das „Sichere des Verstandes“ in der antiken Kunst gegen den „Schimmer des Geistreichen“ bei den Neueren erhoben — und gleichzeitig der Witz als das moderne Prinzip empfohlen werden. Das Plastische der vollendeten Form wird gerühmt — und die ironische Aufhebung aller Form, die Formlosigkeiten der Arabeske, des Fragments, des Bekenntnisromans werden theoretisch propagiert und praktisch geübt. Die Geltung von Gattungsgesetzen der Poesie wird anerkannt, aber ihre Reinheit für die Gegenwart als lächerlich erklärt.³⁾ Das Griechische selbst muß das äußerst Ungriechische legitimieren.

Wenn so bei höchster theoretischer Geltung der klassischen Norm ihre praktische Geltung aufgehoben war, konnte die Rückwirkung auf das Prinzip nicht ausbleiben. Die beginnende Höherwertung der spanischen Dramatiker, die Hinweise auf den



Orient als den Sitz des „höchsten Romantischen“⁴⁾ sind nur die ersten Anzeichen dafür, daß das große Bild der künstlerischen Entwicklung, auf dem Gegensatz von antiker und moderner Kunst und der Überzeugung von der Vollkommenheit der ersteren aufgebaut, in rascher Zersetzung begriffen ist. Bei F. Schlegel, dessen Wandlungen zwar nicht mehr wie in der ersten Epoche seines Wirkens maßgebend, aber noch immer charakteristisch für die romantische Bewegung überhaupt sind, vollzieht sie sich so, daß, zuerst in der Zeitschrift Europa, Indien als die Wiege aller Poesie erscheint, als die ursprüngliche Ganzheit, aus der die Gegensätze des Klassischen und Romantischen hervorgegangen sind. Das dritte Glied des geschichtsphilosophischen Schemas, das Klassisch-Romantische, durch diese Stellung schon als das „Höhere“ charakterisiert, hat sich hier von seinem Urbild emanzipiert und verkleidet sich in eine halbmythische Vergangenheit. Später, nach der Konversion, tritt in den Rang des allzu fernen Indien die christlich katholische Vorstellungswelt, und der kindliche Traum des Novalis von der Christenheit Europas wird noch einmal von einer unkindlichen, aber des „Gehäuses“ bedürftigen Seele geträumt. Das Paradigma der anfänglichen schöpferischen Harmonie wird nun statt des Griechentums das christliche Mittelalter, aus dessen protestantischer Zersetzung sich die neue höhere Form bilden soll; und diesem Entwicklungsschema hat sich die Kunst anzupassen.⁵⁾ Es gibt nunmehr zwei nach demselben Schema entworfene Kunstgeschichten, eine klassische und eine romantisch-christliche, zwischen denen „nach Geschmack“ zu wählen erlaubt ist. Man kann nun nicht nur auf dem Boden des Staates oder der Religion, sondern auch in der Kunstbetrachtung gegen die Antike Partei nehmen, wie es namens der jüngeren Romantik Arnims „Zeitung für Einsiedler“ tut. Das Band zwischen dem schöpferischen Bildungsgedanken der Humanität und dem ästhetischen Ideal, das ihn verkörpert, ist zerrissen, und es wird offenbar, daß die Stunde des ästhetischen Humanismus vorüber ist. Die tiefe, durch keine einzelnen Einflüsse oder individuellen Neigungen genügend ausgedrückte Notwendigkeit dieses Vorgangs erweist sich unter anderem darin, daß auch der einsame, außer allem literarischen Zusammenhang mit der Romantik stehende Hölderlin die Rückkehr zu der heimischen Art findet; und auch er entdeckt das „Vaterländische“ an der griechischen Kunst. In

Fichtes „Reden an die deutsche Nation“ erscheint das Wort „Humanität“ verdächtig als Ausländerei und als Bezeichnung politischer Schlawheit und Würdelosigkeit.

So fruchtbar nun auch die Hinwendung auf das eigene Volkstum wurde — sie hat, trotz der Eilfertigkeit, mit der das Entwicklungsschema umgemodelt wurde, einen zweiten großen Entwurf der Weltgeschichte der Kunst nicht zustande gebracht. Auch wo sie die Wertakzente verschob, hielt sie sich im ganzen an das alte konstruktive Prinzip, die Gegenüberstellung von antik und modern. Und dieses Prinzip ist tief genug begründet, um noch heutigen Tages weiter zu wirken und selbst als Konstruktion unter mancherlei Modifikationen eine wenn auch schwächliche Auferstehung zu erleben.

Was sich aber hierin, in dem Nebeneinander zweier sich bestreitender und doch stammverwandter Vorstellungen von der künstlerischen Entwicklung, in dem Entdecken von Kunstschöpfungen, die sich dem bisherigen Ablaufschema nicht einfügen, in dem eine subjektive Wahl zulassenden Gegenüber-treten von Antike und christlichem Mittelalter ankündigt, ist nicht sowohl ein neues konstruktives Entwicklungsbild als die Auflösung aller prinzipiellen Kunstgeschichtsgliederung überhaupt. Auch diese Möglichkeit, die die Romantik zur unmittelbaren Vorbereitung unserer Gegenwart macht, liegt in ihren theoretischen Anfängen beschlossen. Fr. Schlegel hatte mangels einer objektiven Norm in der provisorisch gültigen modernen Kunst die „Kraft“ für ihren einzig möglichen Maßstab erklärt.⁶⁾ Diese „Kraft“ konnte, solange der ursprüngliche Entwicklungsplan noch in Geltung war, außer nach ihrem Grad auch nach ihrer „Richtung“ (auf die neu zu schaffende Klassizität) beurteilt werden. Wo aber dieser zukünftige Richtungspunkt seine maßgebende Bestimmtheit verlor oder dem Wählen des Geschmacks anheimfiel, da trat der subjektive Charakter des Kraft-Begriffes unverhüllt hervor — das Prinzip fast der gesamten modernen Kunstbetrachtung. Und wieder ist es F. Schlegel, der für die hierdurch bedingte neue seelische und intellektuelle Haltung gleichsam das Rezept findet. Er rühmt sie als das „Sich-stimmen-können“, als die Freiheit des Geistes, sich „willkürlich bald in diese, bald in jene Sphäre, wie in eine andere Welt, nicht bloß mit dem Verstande und der Einbildung, sondern mit ganzer Seele“ zu versetzen.⁷⁾ Ein charakteristisches

Beispiel dafür, wie die Abstumpfung des künstlerischen Zukunftswillens die Glieder des durch ihn zusammengehaltenen Entwicklungsbildes auseinanderfallen läßt, scheint die Geschichte der Ästhetik Schleiermachers zu bieten, an dessen feiner, der kräftigen künstlerischen Eigenart entbehrender Sensibilität die Schwankungen des Zeitempfindens sich ablesen lassen. Seine Vorlesungen hatten anfangs ganz im Sinne der frühen Romantik die antike und moderne Kunst unterschieden und aus dem verschiedenartigen Verhältnis der Ideen von „Welt“ und „Gott“ abgeleitet, mit gelegentlichem Ausblick auf die künftige Synthese „wenn eine harmonische, politische und religiöse Organisation wirklich entsteht“.⁸⁾ Später aber tritt mit dem Gedanken der künftigen Renaissance die Zweigliederung zurück zugunsten der späromantischen Lieblingsvorstellung von dem nationalen Charakter der Kunst, und die Verschiedenheit von französischer und englischer Tragödie wird mit der Verschiedenheit beider von der attischen Tragödie auf eine Linie gestellt.⁹⁾

Wir mögen danach das Gesamtbild in den folgenden schematischen Linien vorstellen. Die eschatologische Dreigliedrigkeit, auf die Kunstgeschichte angewandt, ergibt zwar einen großen und fruchtbaren Gesichtspunkt, aber sie trägt einen Widerspruch und den Keim der raschen Auflösung in sich. In ihr liegt der natürliche Schwerpunkt bei dem dritten Moment, der Zukunft. Aber der Gedanke, der in der Politik selbst Tat sein oder die Tat vorbereiten kann, ist hier machtlos. Der wahre Träger der Zukunft, der Künstler, entwirft keine Pläne für eine zukünftige Kunst, sondern schafft an seinem Werk, das er ewig wissen möchte. Mit der Verkehrung aber des richtigen und unumstößlichen Verhältnisses, die den wesentlich Betrachtenden und Denkenden in eine unechte Produktion steigert, zerfällt auch die gewonnene Gliederung des kunstgeschichtlichen Bildes. Das für die Gliederung bestimmende Zukunftsbild verzerrt sich einmal zu einem Phantasma, in dem Traum und Wirklichkeit, Wissenschaft und Poesie, Naturkunde und bildende Kunst, Spiel und Religion arabeskenhaft zusammenfließen. Oder, zweitens, das Zukunftsbild wird aus einem objektiven Sammelpunkt gleichgerichteter Bestrebungen zu einem Wunschbild, das allenfalls einem Kreis, einer Schule gemeinsam ist, das aber immer schon mindestens ein andersartiges Wunschbild sich gegenüber hat. Da aber dem subjektiv-wählenden

Greifen in die Zukunft das gegliederte Geschichtsbild schattenhaft folgt (denn jedes Wunschbild will notwendiges Resultat sein), zerrüttet sich das Prinzip der Gliederung selbst, und es meldet sich die subjektive Freiheit des zum Umstimmen bereiten Diagnostikers ästhetischer Kraft. Diese letzte, aber tiefgehendste Wirkung tritt einstweilen noch zurück, die Wirkung der ersten Art, die unmittelbare Folge einer sich verwirrenden ästhetischen Eschatologie, bildet den eigentlichen Dunst- und Zauberkreis der romantischen Atmosphäre, dem, wie wir sahen, auch Schellings „absoluter Idealismus“ nachgibt und dem sich Schleiermacher erst allmählich entzog.

In diese mit ungeheueren, aber phantastischen Hoffnungen geschwängerte Atmosphäre, in die aus dem Widerstreit solcher Hoffnungen sich ergebende historische Anarchie und ästhetische Sprachverwirrung trat Hegel „wie ein Nüchterner unter Trunkene“ und setzte den *νοῦς*, den im Logos sich bewußt werdenden Geist, als Prinzip der Welt überhaupt und also auch der Kunstbetrachtung. Von hier aus verstehen wir, welche positive Bedeutung es hat, wenn Hegel die Kunst zwar als eine Form der vollzogenen Versöhnung anerkennt, aber ihr die Leistung, an der Gegenwart und Zukunft hängt, den neuen Vollzug der Versöhnung, die „Rettung des Verderbens“ ab-erkennt, um die Philosophie selbst in das Zentrum des gegenwärtigen Geistes zu setzen. Die eschatologische Unruhe, der Kunstbetrachtung ungemäß und zerstörend für ihre in der Beschauung, nicht im Wollen beruhende Gliederung, wird ihr genommen und in eine andere Sphäre verpflanzt. Aber die von ihr geschaffene Gliederung der Kunstgeschichte kann erhalten werden; ist sie doch jetzt stabilisiert, aufgenommen in eine Ordnung, die in der alle Sphären durchdringenden philosophischen Idee einen besseren Halt hat als in dem sich historisch interpretierenden künstlerischen Geschmack. Der Punkt ist gefunden, von dem aus das klassische, d. i. auf der Lehre von der ästhetischen Vollkommenheit der Griechen beruhende Geschichtsbild zurückgewonnen werden kann. Das kunstgeschichtliche Universum ist nicht mehr eschatologisch getrieben, sondern historisch ruhend, und das Gewicht des höchsten Wertes fällt von dem Wunschbild einer neuen, überromantischen übergriechischen Klassik dorthin zurück, woher es genommen war, auf das Griechentum. Die Entfernung der Kunst aus ihrem

Anspruch auf die Zukunft, die systematische und historische Folge aus Hegels logischer Fassung des Idealismus, geht zusammen mit der Wiedereinsetzung der griechischen Kunst in den Rang absoluter Vollkommenheit.

Wie Hegels Lokalisierung der Kunst zuerst in den kritischen Schriften der Jenaer Zeit auftritt, dient sie der Klärung nicht des kunstgeschichtlichen Bildes sondern des logischen Begriffes der idealistischen Metaphysik, der er den bequemen Ausweg einer halb künstlerischen Schau verschließt. Daß aber die klare Scheidung der künstlerischen und der theoretischen Sphäre — gegenüber ihrer romantischen Vermischung bei Schlegel und Schelling — der Kunstbetrachtung selbst zugute kommen kann, ahnen wir bereits, wenn Hegel in Schleiermachers „Reden“ eine Gesinnung bekämpft, die ihre Individualität, statt sie „unter dem Leib einer objektiven Darstellung großer Gestalten . . . zu verhüllen“ oder sich eine lyrische Sprachform zu schaffen, in den tragischen Ernst der Religion mischt und „die Kunst ohne Kunstwerk perennieren läßt“.¹⁰⁾ In der Phänomenologie des Geistes (und ebenso noch in der Heidelberger Enzyklopädie) tritt die Kunst nur als das „absolute Kunstwerk“ innerhalb der griechischen Kunstreligion auf, diesem ersten Sieg der „reinen Tätigkeit“ über den ungestalteten Stoff: „Meister darüber werdend hat sie das Pathos zu ihrem Stoffe gemacht und sich ihren Inhalt gegeben, und diese Einheit tritt als Werk heraus, der allgemeine Geist individualisiert und vorgestellt.“¹¹⁾ Aber die Wirklichkeitsform, die in allen Stadien der geschilderten Entwicklung mit dem Problem des Ästhetischen verbunden war, das harmonisch geordnete Leben, ist hier so eng mit der Kunst verwachsen, daß beide in dem „lebendigen Kunstwerk“ zusammenfließen — in den Mysterien der Demeter und des Bacchos (hier wie bei Hölderlin als das griechische Sakrament des Abendmahls verstanden) und in der Schönheit des olympischen Siegers. Das eigentlich ästhetische Phänomen ist unablässig verschlungen mit dem allgemeinen Prozeß, in dem der Geist sich zu seiner Bewußtheit emporringt. — Die weiteren Entwicklungsstufen der Ästhetik Hegels liegen im Dunkeln; die knappen Bemerkungen der Propädeutik lehren uns nicht viel mehr, als daß Hegel sich inzwischen die Gliederung in antik-plastische und modern-romantische Kunst zu eigen gemacht hat.¹²⁾ Nach diesen spärlichen Anfängen treten die Vorlesungen über Ästhetik als

ein fertiger Bau vor uns hin. Aber wir wissen nunmehr, daß er darum nichts weniger ist als eine Improvisation oder die Ausfüllung eines konventionell gewordenen philosophischen Faches mit geliehenen Materialien. In den Anfängen von Hegels Philosophieren fanden wir das Prinzip, welches imstande war, ein im Gefolge einer subjektiven ästhetischen Eschatologie taumelndes und sich zerschlagendes Kunstgeschichtsbild durch Erneuerung des klassizistischen Dogmas wieder herzustellen. Dieses Prinzip entwickelt sich nun in breiter Fülle.

Die ästhetische Vollkommenheit der Griechen wird, wie schon bei Fr. Schlegel, geschichtsphilosophisch begründet, aber nicht durch eine sich selbst tragende Geschichte der ästhetischen Bildung, sondern durch die allgemeine Theorie von dem Geist als Geschichte. Der Nerv des Zusammenhanges zwischen der ästhetischen Sendung der Griechen und ihrer geistesgeschichtlichen Stellung überhaupt liegt in der religiösen Entwicklung. In den Vorlesungen über Ästhetik, aber auch in den an einem andersartigen Prinzip orientierten Vorlesungen über Philosophie der Geschichte bleibt der ursprüngliche Gedanke der Kunstreligion wirksam. Die Vollendung der Kunst in dem schönen menschlich-göttlichen Bilde, welches ganz Geist und ganz auch natürliche Gestalt ist, gründet sich auf der religionsgeschichtlichen Tatsache: daß Gott sich aus seiner naturfremden orientalischen Erhabenheit zu einer in der Phantasie gebildeten Vielheit von menschlich individualisierten Göttern verleibt. Jedoch — so fügt Hegel hinzu — ist diese Tatsache nicht gleichbedeutend mit „Anthropomorphismus“. Dieser ist von dem Christentum „viel weiter getrieben“, da in seiner Lehre Gott nicht nur menschlich gestaltetes Individuum, sondern ein wirkliches, einzelnes Individuum geworden ist. Wie bei Schelling und Hölderlin Christus als der „letzte der Olympier gilt“,¹³⁾ so schließt er auch hier das festliche Zeitalter der antiken Theophanie und zugleich das Zeitalter der Kunst ab. Denn während der Gottmensch Christus Niedrigkeit, Leiden und Tod auf sich nimmt und so die Entgegensetzung des Einzelnen, Individuellen zu der Geistigkeit Gottes in seiner letzten Tiefe zum Vorschein bringt und versöhnt, bleibt die künstlerische Vereinigung des Griechen in einer schönen, aber doch nur als Durchgang befriedigenden Mitte. „In der klassischen Kunst . . . ist die Sinn-

lichkeit nicht getötet und gestorben, aber dafür auch nicht zur absoluten Geistigkeit auferstanden.“¹⁴⁾

Hieran schließt sich der Zusammenhang der ästhetischen Vollendung mit dem (von der subjektiven Moralität unterschiedenen) Geist der Sittlichkeit, für welchen seit der „Phänomenologie“ das Griechentum als Paradigma dient. Bei den Griechen entwickelt sich zum erstenmal der unter der orientalischen Despotie vernichtete Mensch zu der freien Selbständigkeit der Individualität, doch ohne sich zu der absoluten Innerlichkeit der christlichen Seele zu steigern. Da vielmehr die „Substanz des Staatslebens“ hier noch ganz in die ungebrochene Kraft des handelnden Individuums versenkt ist, kann in der künstlerischen, vor allem tragischen Darstellung seines Tuns und Erleidens unmittelbar „der einfache Kampf und Ausgang der wesentlichen Lebensmächte und der in der Menschenbrust waltenden Götter“ dargestellt werden.¹⁵⁾ Hiermit steht weiterhin in Zusammenhang: die philosophiegeschichtliche Rolle der Griechen — das Erkennen der „Idee“, des Prinzips der Herrschaft des Geistigen über das Natürliche in ihrer beiderseitigen Einheit, ohne daß noch dieses Prinzip die subjektive Form des cogito gewonnen hätte — und endlich, wenn auch entfernter, die Stellung in dem späteren geschichtsphilosophischen Schema, wonach der Grieche zuerst „frei“ wurde, wenn auch noch nicht in seiner Gesamtheit sondern nur als Bürger im Unterschied zu dem Nicht-Bürger. — Alle diese Züge aber, die die Stellung des Hellenentums in der Weltgeschichte bezeichnen, werden zusammengefaßt in dem einen Merkmal: die Griechen sind das Volk der Mitte — der Mitte zwischen Natürlichkeit und Geistigkeit, zwischen Unbewußtheit und Reflexion, Gebundenheit und Freiheit, zwischen der furchtbaren Erhabenheit Gottes und der geopfertten Menschlichkeit Gottes, zwischen orientalischer Substantialität und moderner Subjektivität. Diese Mitte aber ist „schöne Mitte“,¹⁶⁾ und das Ideal, d. h. die schöne, künstlerisch gebildete Gestalt im Unterschied zu der natürlichen, ist selbst eine Mitte: die Zurückführung des Äußeren ins Innere, „die zugleich nicht bis zum Allgemeinen in abstrakter Form, bis zum Extrem des Gedankens fortgeht, sondern im Mittelpunkt stehen bleibt, in welchem das nur Äußerliche und nur Innerliche zusammenfallen“.¹⁷⁾ Der Standpunkt der Poesie und Kunst ist ein „Mittelzustand zwischen der bloßen

geistlosen Versenkung in die Natur und der von ihr durchaus befreiten Geistigkeit“.¹⁸⁾ Die Funktion des Schönen als eines Mittlers vollendet sich in dieser Bestimmung Hegels. Man hat in ihr Baumgarten wiedergefunden — und tatsächlich ist auch Leibniz-Baumgarten, d. i. der Gesichtspunkt des Übergangs zur rationalen Form des Begriffs in ihr, wenn sie auch in ihrer geschichtlichen Form weit mehr an den (von Hegel nicht gekannten) Vico erinnert, dessen *universali fantastici* in der „denkenden Phantasie“, der Schöpferin der theogonischen Dichtung, ihre genaue Entsprechung finden.¹⁹⁾ Und weiter ist in Hegels Bestimmung die Vermittlung von Vernunft und Sinnlichkeit, wie wir sie von Iselin, Sulzer und Mendelssohn kennen, wie sie durch Kant zugleich in Frage gestellt und in einem tieferen, von Schiller und Humboldt ausgebildeten Sinn ermöglicht wurde. Dies alles ist von Hegel zusammengefaßt und aus dem Gesichtspunkt der religiös begründeten und welthistorisch bestimmten Beschaffenheit und inneren Haltung des Menschen begriffen. Die „Mitte“ aber, aus der die höchste Schönheit hervorgeht, ist nicht wie in der aristotelischen Ethik ein absolutes Ziel sondern ein Durchgang, in welchem der Weltgeist nur einmal verweilte. Diese Auffassung von Griechentum ist „ästhetisch“ zu nennen; wenn man nur dabei nicht vergißt, daß „ästhetisch“ hier eine Form des Religiösen bezeichnet und weit entfernt ist von der bloß genießenden Teilnahme des Geschmacks.

Von dieser festen Position aus vollzieht Hegel den Aufbau seiner Kunstgeschichte — ein Drama, das seine Peripetie im 5. Jahrhundert der griechischen Geschichte hat. Bis zu diesem Zeitpunkt schildert sie das Suchen des Geistes nach einer adäquaten sinnlichen Form, von diesem Zeitpunkt ab das Hinausgehen über alle sinnliche Form. Den einzelnen Zügen dieses geschichtlichen Bildes haben wir hier nicht weiter nachzugehen — sie sind, gesättigt mit einer reichen konkreten Anschauung, das unmittelbar Verständliche in Hegels Ästhetik. Wir sahen bereits, daß dieses Bild nach seinen Grundlinien als eine Restauration zu betrachten ist. Es ist dasselbe Bild, in dem die ältere Romantik die Erfahrungen der klassischen Epoche historisch-systematisch zusammengeschlossen hatte; und auch wieder nicht dasselbe, da der Akzent aus der Zukunft in die Vergangenheit, die Dreigliedrigkeit im ganzen um eine Welt-epoche zurück verlegt ist. Und es ist auch darum nicht dasselbe,

weil Hegel nach seiner eigenen Beurteilung des Verhältnisses den unbestimmten und schwankenden Maßstab, der bald zu wenig, bald zu viel tun ließ, in der Tiefe und Strenge der philosophischen Erkenntnis befestigte.²⁰⁾ Diese philosophische Vertiefung bedeutet hier, daß der Begriff des Romantischen ebenso wie der des Klassischen und Symbolischen aus einer letzten metaphysisch-religiösen Beschaffenheit des geschichtlich bedingten Menschen begriffen wird. Eingefügt in ein universales Entwicklungsbild gewinnt die Kunstgeschichte eine Größe und Festigkeit der Linien, die es erlaubt, das lange verkannte, von der Romantik mit Liebe hervorgezogene künstlerische Gut, die ältere italienische und niederländische Malerei, die mittelalterliche Dichtung und die exotischen Entdeckungen aufzunehmen, ohne dem zersetzenden und sprunghaften Enthusiasmus zu verfallen, der sich in seiner Einseitigkeit auch an das Mittelmäßige verliert.²¹⁾ Die Unruhe des maßlosen Wollens und Entdeckens ist zum Stehen gebracht, und der besonnenen Überschau ordnen sich die Reichtümer nach Maß und Gewicht zu einem klar gegliederten Gesamtbild.

Als Hegel diese Reorganisation der Kunstbetrachtung vollzog, war die künstlerische Romantik bereits in ihre späte Phase eingetreten. Der „Singsang“ des erneuerten Volksliedes hatte Hegel wenig berührt, die Düsseldorfer Präraffaeliten fand er „süß und fade“,²²⁾ und ebensowenig mag er sich mit Karl Maria von Webers romantischer Oper befreunden.²³⁾ Er kann eine Vorliebe für das Kräftige fassen, auch wenn es beschränkt ist, aber gegen das Zarte kehrt er die imperiale Strenge seines ästhetischen Urteils. Man mag sich hier erinnern, daß er in ganz napoléonischer Baugesinnung den Lindenschmuck der Berliner Prachtstraße dem monumentalen architektonischen Durchblick geopfert wissen wollte.²⁴⁾

Die Frühromantik war zu jener Zeit längst nicht mehr ein Gegner, sondern ein historischer Gegenstand. Entsprechend wird die Lehre, gegen die Hegel einst seinen eigenen Standpunkt zuerst abgehoben und formuliert hatte, Schellings Lehre, daß in der Kunst „die eigentliche Religion, das Wahre und Absolute“ zu finden sei, nur mit einem kurzen Seitenblick als eine „Liebhaberei der Dilettanten“ gestreift.²⁵⁾ Als ein genealogisch merkwürdiges Rudiment taucht noch einmal eine Erinnerung an die Universalpoesie auf: der

Gedanke eines „absoluten Epos“, „dessen Held der Menschengeist, der Humanus sein würde, der sich aus der Dumpfheit zur Weltgeschichte erzieht und erhebt“. Doch fügt Hegel sogleich hinzu: „eben seiner Universalität wegen wäre dieser Stoff zu wenig individualisierbar für die Kunst“. ²⁶⁾ Die romantische Ironie ist ihm die falsche subjektive Freiheit, die in ihrer Potenzierung den Gehalt nicht entwickelt, sondern allen Gehalt vernichtet und so zur „Ironie der Charakterlosigkeit“ wird.²⁷⁾ Aber Hegel begnügt sich nicht damit, durch solche Kritik seine eigene dialektische Methode, die gleichfalls in einem Aufheben und Sicherheben über die endliche Form besteht, gegen eine Verwechslung in Schutz zu nehmen. Die Kritik wird zur Charakteristik. Und wie die Romantiker in der Ironie nicht nur die Eigentümlichkeit ihres Wesens, sondern das Prinzip der modernen Kunst sahen, so erscheint sie nun in umgekehrter Perspektive gleichfalls geschichtlich notwendig, aber als Teilerscheinung in der Auflösung der romantischen Kunstform.

Ein echt Hegelscher Satz lautet: „der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst entscheidet.“²⁸⁾ Während nun alle anderen künstlerischen Epochen einen aus ihrem Leben stammenden bestimmten Gehalt und mit ihm eine bestimmte Form in sich tragen (wie z. B. im Mittelalter Minne und Rittertum in den Formen des Liedes und des Epos), und während der Künstler hier in diesem Gehalt wie in einem natürlichen, nährenden Element lebt, hat die neueste Zeit der Reflexion mit allen Formen und Gehalten tabula rasa gemacht. Der Künstler ist an nichts mehr gebunden, aber auch von nichts mehr ausschließend erfüllt. Da hilft es ihm wenig, wenn er, was als das erste da sein muß, nachträglich hinzufügen und z. B. katholisch werden will: „Seine große, freie Seele muß von Hause aus, ehe er ans Produzieren geht, wissen und haben, woran sie ist und ihrer sicher und in sich zuversichtlich sein.“²⁹⁾ Wenn dann im Humor die Kunst über sich selbst hinausgegangen ist (Hegel denkt hier in erster Linie an Jean Paul), ist der Standpunkt erreicht, „da die Kunst nicht mehr das nur darzustellen braucht, was auf einer ihrer bestimmten Stufen absolut zu Hause ist, sondern alles, worin der Mensch überhaupt heimisch zu sein die Befähigung hat“, „die Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüts als solchen, das allgemein Menschliche in seinen Freuden und Leiden, seinen Bestrebungen, Taten und Schick-

salen".³⁰⁾ Der Begriff des Humanus, dem wir im Zusammenhang mit dem „absoluten Epos“ begegneten, taucht zur Bezeichnung dieses Standpunktes zum erstenmal auf. Hier wie dort ist es in Hegels Meinung gewiß, daß dieser Standpunkt noch von keinem Künstler verwirklicht wurde (wenn nicht etwa das eine Mal, in Goethes „absoluter Tragödie“, dem Faust;³¹⁾ und weiter dürfen wir, die Intention Hegels ausdeutend, vermuten: daß dieser Standpunkt im wesentlichen nicht mehr der des Künstlers ist. Denn für diesen gilt: „nur die Gegenwart ist frisch, das andere fahl und fahler.“³²⁾ Man wird diese Auseinandersetzung, in der Hegel das Ende der romantischen Kunstform schildert, nicht ohne immer erneute Bewunderung lesen können. Das Schicksal der künstlerischen Spätzeit, mit dem zwei Generationen siegreich, wenn auch unter Opfern gekämpft hatten, dem die dritte, romantische Generation unterlegen war, ist hier durch die Erkenntnis besiegelt. In ihr hat, was die Klopstock, Herder, Schlegel als Fragen und Suchen nach einer Mythologie beunruhigte, was Goethe und Schiller als die Unsicherheit der Maßstäbe und Willkürlichkeit der Kunstformen empfanden, seine Erklärung gefunden. Die Philosophie ist hier wahrlich „ihre Zeit, in Gedanken erfaßt“.³³⁾ Sie bezeichnet aus der Gegenwart heraus, was für den Heutigen im Rückblick leicht zu erkennen ist: den Wendepunkt der europäischen Kunstgeschichte, an welchem sich, besonders sichtbar in der Baukunst und Malerei, der Bruch mit der schöpferisch gebundenen Tradition des Stils vollzieht: der Beginn der Epoche der „unvollendeten Renaissancen“, kunstgeschichtlich gesprochen: der historischen Stile.

In Winkelmanns „Gedanken über die Nachahmung“ steht der berühmte Satz: „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“³⁴⁾ In Hegels Vorlesungen heißt es von der klassischen Kunst der Griechen: „Schöneres kann nicht sein und werden.“³⁵⁾ Beide Sätze stammen aus der Gesinnung des Klassizismus. Dabei verhalten sie sich zueinander wie Beginn und Ende, und von ihrer Verschiedenheit läßt sich ablesen, welchen Weg die Auseinandersetzung mit dem Vorbild der griechischen Kunst in fast drei Menschenaltern durchlaufen hat. Winkelmann stellt das griechische Bildwerk in eine erhabene Einzigkeit und Einsamkeit, gleichsam als das Evangelium der Schön-

heit. Hegel bewahrt ihm die Einzigkeit, aber rings um dieses Bild hat sich eine ganze künstlerische Welt organisiert: die als symbolische Kunst aufsteigende, als romantische Kunst abfallende Linie der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Für Winkelmann verkörpert sich in der griechischen Kunst die sittliche Hoheit vollkommenen Menschentums, und der Betrachter fügt sich zugleich ihrer Zucht. So wird der griechische Künstler zum Menschenbildner, die ästhetische Bewunderung Erziehung zur Humanität. Auch Hegel verehrt in der griechischen Schönheit einen Gehalt: das Wahre der „Mitte“ in allen Dingen. Aber diese Mitte ist für ihn nicht mehr das Göttliche in seiner reinen Gestalt, er bemerkt einen Zug der Trauer in dem Antlitz des griechischen Gottes, in dem sich sein Schicksal und das Höhere, das hinter ihm steht, ankündigt.³⁶⁾ Damit hat er seine erzieherische Gewalt verloren, und die Formel, in der sie sich ausdrückte, die „Bildung zur Humanität“, ist dem Verhältnis der christlichen Seele zu Gott gewichen; welches Verhältnis für Hegel wesentlich ein erkennendes ist. Der pädagogisch unkräftig gewordene Gehalt aber, soweit er nicht in der Charakteristik des Griechentums historisch festgehalten wird, ist auseinandergezogen, einesteils zu dem strukturellen Prinzip der Weltgeschichte, dem „objektiven Geist“ (zu der Statik in Hegels dynamischem Geschichtsbild), andernteils ist er in der Ästhetik eingeschlossen: als die Taten und Leiden des Humanus, des „neuen Heiligen“ einer alles verstehenden, durch keine Form und keinen Gehalt gebundenen künstlerischen Betrachtung.³⁷⁾ Der Humanitätsbegriff Herders und Humboldts enthielt beides: das Bestimmende, Normative (das, getreu dem platonischen Ursprung, trotz seiner individualistischen Färbung ein politisches Moment in sich trug: die Ordnung der Einzelseele als Prinzip der staatlichen Ordnung) und daneben das allseitig offene Verstehen. Die fruchtbare Verbindung dieser beiden Elemente ist hier in Staatslehre und Ästhetik zersetzt.

Winkelmann empfiehlt in dem einen Satz die Nachahmung der griechischen Kunst. Im Satz darauf erklärt er, daß die nahe Bekanntschaft das Nachzuahmende unnachahmlich finden wird. Diese Paradoxie beunruhigt ihn nicht: ist es doch der Sinn der künstlerischen Nacheiferung, das nie Gelingende immer erneut zu versuchen, um schließlich im Nichterreichen die eigene Freiheit und Unnachahmlichkeit zu gewinnen. Dies ist die Be-

deutung des Wortes: die griechische Kunst soll uns, nicht wir die griechische Kunst besitzen. Auch Hegel sieht im Griechentum die höchste künstlerische Vollendung. Aber wie er es überhaupt ablehnt, sich mit Mahnungen und Vorschriften an die Künstler zu wenden, so weiß er auch nichts von Nachahmung. Hier ist eine Lücke in seiner alles in sich sammelnden Ästhetik: der Begriff der künstlerischen Renaissance, um den sich nach Winckelmann Herder, Goethe, Schiller, Humboldt, Schlegel bemüht hatten, findet sich in ihr nicht. Denn die Sache dieser Renaissance ist nicht mehr Hegels Sache. Das Nachahmen (das immer ein Sich-nähern sein will) hat keinen Sinn mehr, wenn Vorbild und Nachahmender an ihren welthistorischen Plätzen in unverrückbarer Entfernung gegeneinander festgehalten sind. Der Augenblick der Kunst kann in der Weltgeschichte Hegels nicht wiederkehren. Das große Bild, mit dem die Phänomenologie das Ende der griechischen Kunst schildert, enthält zugleich den Verzicht des Bemühens, sie aufs neue zu verwirklichen, den Verzicht also auf die künstlerische Renaissance, die der Klassizismus gewollt und verwirklicht hatte. „Den Werken der Muse fehlt die Kraft des Geistes, dem aus der Zermalmung der Götter und Menschen die Gewißheit seiner selbst hervorging. Sie sind nun das, was sie für uns sind — vom Baum gebrochene schöne Früchte, ein freundliches Schicksal reichte sie uns dar, wie ein Mädchen jene Früchte präsentiert; es gibt nicht das wirkliche Leben ihres Daseins, nicht den Baum, der sie trug, nicht die Erde und die Elemente, die ihre Substanz, noch das Klima, das ihre Bestimmtheit ausmachte, oder den Wechsel der Jahreszeiten, die den Prozeß ihres Werdens beherrschten. — So gibt das Schicksal uns mit den Werken jener Kunst nicht ihre Welt, nicht den Frühling und Sommer des sittlichen Lebens, worin sie blühten und reiften, sondern allein die eingehüllte Erinnerung dieser Wirklichkeit. — Unser Tun in ihrem Genuße ist daher . . . das äußerliche Tun, das von diesen Früchten etwa Regentropfen oder Stäubchen abwischt und an die Stelle der inneren Elemente der umgebenden erzeugenden und begeistenden Wirklichkeit des Sittlichen das weitläufige Gerüste der toten Elemente ihrer äußerlichen Existenz, der Sprache, des Geschichtlichen u. s. f. errichtet, nicht um sich in sie hinein zu leben, sondern nur um sie in sich vorzustellen.“ Aber das darreichende Mädchen verkörpert ein Höheres als alle beleben-

den Elemente der Natur. Mit dem Strahl des selbstbewußten Auges und der darreichenden Gebärde ist sie „der Geist des tragischen Schicksals, das alle jene individuellen Götter und Attribute der Substanz in das Eine Pantheon versammelt; in den seiner als Geist selbstbewußten Geist“.³⁸⁾ Dieser Geist aber wendet sich in der Wissenschaft der Ästhetik der Kunst in denkender Betrachtung zu, um zu erkennen, nicht um „Kunst wiederhervorzurufen“.³⁹⁾

Der Satz von der Vollendung der klassischen Ästhetik durch Hegel ist daher zweideutig. Er sagt einmal, daß die im Laufe der Entwicklung erworbenen Gesichtspunkte und Erkenntnisse zu einem wissenschaftlichen Kosmos vereinigt sind. Aber mit dieser Vereinigung sind sie auch abgeschlossen. Wir wiederholen mit anderen Worten Hegels eigene Auffassung seiner Kunstphilosophie, wenn wir sagen: diese Abgeschlossenheit einer wissenschaftlichen Betrachtung der Kunst war nur möglich, weil der betrachtende Geist in einem Sinn, der durch das Vorangegangene hinreichend bestimmt sein dürfte, „über die Kunst hinaus“ war. Nur darin erweitern wir Hegels Selbstauffassung, daß wir sein ästhetisches Werk in engere Beziehung zu einer Epoche der deutschen Geistesgeschichte setzen, die er noch nicht als Einheit sehen konnte, und daß wir also das Hinausgegangensein des Geistes über die Kunst als einen geschichtlich-objektiven Wendepunkt und als das eigentliche Ende des deutschen ästhetischen Humanismus betrachten. Die vollendende Zusammenfassung vollzieht sich auf einem grundsätzlich anderen Boden als die Auseinandersetzung, die sie abschließt. Das Schöne die Form des Wahren — das konnte auch Herder sagen. Aber diese „Wahrheit“ hat nun ihre höhere Form der Entwicklung im Begriff gefunden, und die Kunst als metaphysische Erfüllung ist abgelöst durch den Begriff, der die Erkenntnis Gottes ist. Es liegt darin allerdings eine Rückkehr zu Leibniz-Baumgarten und ein Kreislauf, den man sich aber nicht unter dem Symbol des in sich selbst zurückgehenden Ringes sondern einer Spirale wird vorstellen müssen.

IX.

Vergangenheitscharakter und Gegenwärtigkeit der Kunst.

„Das Schöne ist das sinnliche Scheinen der Idee.“ Diese abstrakte Definition, von der unsere Untersuchung ausging, hat nunmehr ihren konkreten Inhalt gefunden. Der philosophische Seins- und Erkenntnisbegriff und das aus dem künstlerischen Schaffen oder aus dem engsten Umgang mit den Werken sich nähernde Kunstverständnis haben gleichsam von zwei verschiedenen Seiten einander entgegengearbeitet und vereinen sich in einem umfassenden Werke des Verstehens. Die Wirklichkeit, die sich in ihm darstellt, trägt Züge, die ihr das Kunstverständnis zugebracht hat. Aber nicht diese Seite haben wir hier zu betrachten, sondern wie das in ein umfassendes philosophisches Weltbild eingefügte künstlerische Verständnis in ihm sich festigt und vertieft oder auch eingeengt wird. In dem dualistischen Weltbild mußte die Vernunft, d. i. das Prinzip der Einheit in der Dualität, als Sehnsucht, Wille, Progreß, mit einem Wort: als regulatives, nicht als konstitutives Prinzip auftreten. Das in seiner Sinnlichkeit ganz geistige Kunstwerk half mit, diese Entzweiung in dem „sehnsuchtslosen Götterbild“ einer ideegestalteten Wirklichkeit zu überwinden. Dies ist nach seinem allgemeinsten Prinzip der Dienst der Kunst an der Philosophie. Umgekehrt gewährte nun diese Wirklichkeit der Kunst Autonomie: ein Gesetz, das sich nicht in eine kunstfremde, rationale Regelmäßigkeit auflösen ließ; einen Rang, der sie eingliederte, ohne sie zum Mittel oder Werkzeug herabzusetzen. Der Kampf der Kunst um ihre Eigengesetzlichkeit und ihre Würde war auf diese Weise abgeschlossen.

Die Kunst war in den Kreis des absoluten Geistes aufgenommen. Damit aber war nicht nur im allgemeinen ihr Platz in einer „Rangordnung der Werte“ bezeichnet, die sich in dem Akte des „Vorziehens“ realisieren könnte. Und ebenso wenig war sie als Veranschaulichung der Idee nur die Verkleidung einer mystisch-philosophischen Schau wie im Neuplatonismus. Sondern der „absolute Geist“ hat seine geschichtliche Wirklichkeit, und die in der Kunst erscheinende Idee ist das in der Geschichte Wirksame, die Geister Bewegende. So

hebt die Lokalisierung der Kunst im absoluten Geist zugleich eine Schicht aus dem welthistorischen Prozeß des sich realisierenden Geistes ab; sie ist universale Geistesgeschichte als Kunstgeschichte. Die systematische Einordnung ist der Querschnitt zu einem historischen Grundriß. Die Projektion dieses Querschnittes auf die historische Fläche verbindet sich mit einem schon vorbereiteten kunstgeschichtlichen Bild zu der Dreigliederung in eine symbolische, eine klassische, eine romantische Kunstepoche. Der nun in weit gespannten, aber doch locker geführten Linien sich entfaltende Überblick über die künstlerischen Schöpfungen der orientalistisch-europäischen Kulturwelt muß Bewunderung erregen. Er entbehrt nicht der Fülle: Hegel verwaltet die gesammelten Schätze eines „ästhetischen Zeitalters“. Doch der Geist verliert sich nicht in ihnen, um wie ein Museumsbesucher umhergehend sich bald da bald dort „hinreißen“ zu lassen und dies auch, aber auch jenes Verschiedenste vollendet zu finden — sondern ihm schließt sich die Mannigfaltigkeit zu einer Welt zusammen, die er beherrscht oder vielmehr: die beherrscht wird von der in der griechischen Plastik vollendeten Schönheit.

Doch wenn wir diesen beherrschenden Überblick bewunderungswürdig finden, sagen wir schon, daß wir in ihn wie in eine Welt treten, die nicht mehr die unsere ist. Es ist dies nicht eine Sache der Wahl oder des Geschmacks. Wir können in unserem Geschmack Klassizist sein. Aber wir können uns nicht in ein historisch gewordenes klassizistisches Kunstgeschichtsbild einmauern. Damit ist nicht nur gemeint, daß die Masse des angehäuften Wissens von der Kunst die Fächer der Hegelschen Einteilung überschwemmt hat. Dies ist nur das äußerliche Zeichen quantitativen Zuwachses. Vielmehr ist das Prinzip der Gliederung selbst für uns unwiederholbar. Sollte überhaupt eine Kunstgeschichte erneuert werden, die wie die Hegelsche zugleich als Wertstaffelung an einem absoluten Höhepunkt orientiert ist, so könnte das Prinzip der Wertordnung nicht aus der Erkenntnis selbst genommen werden. Hegel hatte es dem künstlerischen Klassizismus seiner Zeit entnommen. Aber aus dieser Sphäre sind wir herausgetreten.

Doch dürfen wir uns nicht bei dieser historischen Feststellung beruhigen, sondern haben uns mit der philosophischen Form der systematisch-historischen Gliederung, mit der begrifflichen

Ausprägung also des für unsere Kunstauffassung vergangenen Klassizismus auseinanderzusetzen. Diese begriffliche Form ist einfach genug: Sie besteht darin, daß die Vereinigung von Idee und Form, die den Begriff des Kunstwerks ausmacht, im strengen Sinn nur einmal verwirklicht sein soll und daß die gesamte übrige Geschichte ein Sichhinbewegen zu diesem Punkt oder ein Sichentfernen von ihm bedeutet. Die einmalige klassische Vollendung bezeichnet den Lebensquell dieses geschlossenen historischen Bildes. In der Auseinandersetzung mit ihr hat sich die Struktur der Gesamtanschauung ergeben. Aber auch mit ihr ist die Betrachtung jetzt „fertig“ geworden und hält sie unwiederbringlich starr in der schönen, aber unfruchtbaren Mitte, die keine Renaissance neu gebären kann. Die Kunst aber außerhalb des Landes und des Jahrhunderts der Vollendung hat immer ein Moment des Unkünstlerischen — sie hat Formales an sich, das nicht ganz durchgeistet ist, oder sie läßt einen Gehalt außer sich, der nicht Form werden kann. Und zwar steht dieses letzte Ungenügen ein für allemal fest, diktiert durch ein Urteil, in dem sich die Ordnung der künstlerischen Weltgeschichte ausdrückt — und das doch für die Kunstbetrachtung, die nicht schon weiß und besitzen will, sondern sich zum Besitz hingibt, ein Vorurteil ist. Hegels Ästhetik stellt die Kunstwerke vor einen geschlossenen Horizont, fest bestimmt in ihrem Verhältnis zum Betrachter. Aber die Kraft und Echtheit des Verhältnisses zum Kunstwerk (wofür uns das ursprüngliche Verhältnis des Klassizismus zur griechischen Kunst als Beispiel gelten mag) ist gerade die fruchtbare Unbestimmtheit, in der unser Standpunkt nicht feststeht sondern sich bildet, und erst in dieser „Bildung“ hat uns das Kunstwerk im tiefsten Sinn etwas zu sagen. Hegel aber hat das Seinige schon vernommen, und es ist seine geschichtliche Stellung, den Prozeß abzuschließen, in dem sich ein Standpunkt, der des ästhetischen Humanismus, bildete. Die Größe des von Hegel gezogenen festen Horizontes zeigt sich darin, daß viele seiner Urteile, die subjektiv, für uns, Vorurteile sein können, als Urteile sich immer neu bestätigen. Die Schranken, die Hegel der romantischen Bewunderung für die spanische Dramatik und das mittelalterliche Epos zog, werden heute noch zu beachten sein. Und wo sonst (z. B. bei Molière) sein Urteil zu hart erscheint, ist immer noch zu fragen, ob nicht der heutigen Milde eine

spezialistische Vorliebe oder Mangel an Kenntnis des Altertums (dieser notwendigen Schule vor allem der literarischen Beurteilung) zugrunde liegt. Aber gerade dann, wenn uns im Kunstwerk eine wirksame geistige Macht entgegentritt, werden die festen Linien der historischen Ästhetik zur unerträglichen Einengung. So vor allem bei Shakespeare. Seine Menschen stehen in einer Welt, die noch für uns eine von Hegels System und Ästhetik nicht bewältigte Wirklichkeit hat. Sie sagen uns mehr und anderes, als sie Hegel sagten, der sie als Darstellung der „auf sich selbst verwiesenen Individualität“ metaphysisch entwurzelte.¹⁾

So zeigt uns endlich die antike Kunst selbst andere Züge als die trauervolle Schönheit, die im Christentum ihr Verderben ahnt. Es mag uns dann mehr als ein Zufall scheinen, daß der Dichter Hölderlin, der Überwinder des Klassizismus auf dessen eigenstem Boden, Hegel unbekannt geblieben ist. — Was aber an einzelnen Gestalten und Werken deutlich wird, liegt schon in dem Einen: daß Hegel dem christlichen Bewußtsein, welches das Prinzip der Versöhnung in sich weiß, die Möglichkeit einer tragischen Kunst abspricht. Das „Über-die-Kunst-hinaus-sein“ des Geistes, worin, wie wir sahen, die Hegelsche Ästhetik ihren Standpunkt gewann, zeigt sich hier in einer Negation, die tiefer greift als das Verneinen der Zukunft: in der Haltung des Geistes, der in aller seiner Vertrautheit und Sicherheit mit der Kunst „fertig“ ist. In solchem Augenblick, einer Gegenwärtigkeit, die schon im Übergehen zur Vergangenheit ist, wird in Hegels Ästhetik die Kunst festgehalten.

Die Geschichtlichkeit der im Kunstwerk erscheinenden Idee läßt den historischen Verlauf durch das Auseinandertreten der Momente in Epochen zerfallen, deren starrer Gliederung sich die Wirklichkeit der Geschichte längst entwunden hat. Aber dieses lineare Gerichtetsein bezeichnet nur die eine Seite von Hegels Geschichtsbild. Das Absolute, das im dialektischen Fortschritt der Geschichte unter wechselnden Formen hervortritt, als Staat, als Kunst, als Philosophie, als Religion, und jeweils in einer beherrschenden Form seine höchste Wirklichkeit gewinnt, ist zugleich als Moment an diesen Formen, wenn auch zurücktretend, stets gegenwärtig. Das Prinzip, das einen transzendenten Geschichtsplan, d. i. einen gerichteten Verlauf

hervorbringt, ist zugleich das Prinzip einer immanenten Gliederung. Der gleiche Begriff, der die Kunst in einem historischen Augenblick festheftet und sie nur dort zur höchsten Gegenwärtigkeit kommen läßt, begründet zugleich den Charakter der künstlerischen Gegenwärtigkeit überhaupt, d. i. die Eingliederung in das Gesamtgefüge des geschichtlichen Geistes durch Teilnahme an seinem tiefsten und herrschenden Interesse. Ein Wort aus den Vorlesungen über Philosophiegeschichte sagt, die Philosophie sei dies: „bei sich zu Hause zu sein“.²⁾ Die Ästhetik nennt es ein allgemeines Gesetz, „daß der Mensch in der Umgebung der Welt müsse heimisch und zu Hause sein, daß die Individualität in der Natur und in allen äußeren Verhältnissen müsse eingewohnt und dadurch frei erscheinen, so daß die beiden Seiten, die subjektive innere Totalität des Charakters und seiner Zustände und Handlungen, und die objektive des äußeren Daseins, nicht als gleichgültig und disparat auseinanderfallen, sondern ein Zusammenstimmen und Zueinandergehören zeigen“.³⁾ Auch die Kunst ist eine Form des Heimischwerdens, von dem Erkennen dadurch unterschieden, daß in ihr die eigene Individualität und die sinnliche Wirklichkeit der Umwelt bewahrt bleiben. Wenn auch das vollkommene Zueinandergehören von Mensch und erscheinender Welt nur einmal, im „heroischen Dasein“, erreicht war, so ist doch das Sich-einrichten eine stets aktuelle Forderung des künstlerischen Geistes. Die Kunst hört nicht auf, das, was um den Menschen ist und was in ihm wirkt (die „Substanz“ seines Daseins), als schöne Form in eins zu bilden. Diesen Sinn hat in Hegels Ästhetik die breite Schilderung des heroischen Daseins, dann des mittelalterlichen Stoffkreises der Religion, des Rittertums und der Minne und endlich des modernen „prosaischen Zeitalters“, das in der Technik und Schablone eines verstandesmäßig geregelten Lebens die einfachen Linien des sich ausdrückenden Inneren nicht zeigt, sondern verhüllt. Hegel verschmäht es nicht, dies bis in die Einzelheiten der modernen Kleidung hinein aufzuweisen. Er gibt damit eine Lehre von der künstlerischen Bildsamkeit der Welt, die im historischen Wandel der formenden Phantasie entgegenkommt, so daß der Künstler das „individuelle Kunstwerk“ der Wirklichkeit nur in seinen Stoff zu übersetzen hat; und die sich dann wieder spröde in eine ungreifbare Innerlichkeit zurückzieht und die sinnliche Hülle der

Dinge dem prosaischen Bewußtsein überantwortet. Dieses Entgegenkommen aber oder Sich-Verschließen verhält sich zur Kunst nicht als eine ihr äußerliche Bedingung, sondern es ist, bei der wesentlichen Einheit des geschichtlichen Geschehens, die äußere Form ihrer eigenen immanenten Entwicklung.

Diese Betrachtungen Hegels haben, obwohl das von ihm als prosaisch geschilderte Zeitalter heute wieder poetisch erscheinen könnte, ihr Interesse nicht verloren. Sie werden illustriert durch die Versuche der modernen darstellenden Kunst, die industrielle Umwelt in ihren Kreis zu ziehen — Versuche, die bisher in eine doppelt leidenschaftliche Abkehr umschlugen. Wir sehen dann Nietzsche um die Frage Hegels bemüht: welcher Gehalt der aus dem modernen Dasein verdrängten Kunst und Dichtung der Zukunft übrig bleibt. Und er ahnt ihn, wie Hegel in den Leiden und Geschicken des Humanus, in dem Bild einer neuen Menschlichkeit, der großen und schönen Seele.⁴⁾

Das in jedem Augenblick des geschichtlichen Prozesses wirksame Verlangen des Menschen, sich in der Umwelt heimisch zu machen und diese Heimatlichkeit in Werken niederzulegen, die die Identität von Seele und Welt bezeugen, macht die Kunst zum Werkzeug der Mitteilung und des Verstehens über die Jahrhunderte hinweg. „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.“⁵⁾ Doch über diesen urkundlich-historischen Wert hinaus begründet die Eingliederung der Kunst in einen universalen Geistesprozeß ihre Gegenwärtigkeit. So versteht und rechtfertigt Hegel die Malerei der Holländer, die ihre Inhalte „aus der Gegenwart ihres eigenen Lebens erwählt, und dies Präsente auch durch die Kunst noch einmal verwirklicht“ haben.⁶⁾ Solche Gegenwärtigkeit aber, welche die Kunst über das Leben und zugleich in seinen schöpferischen Kreis stellt, ist eine unveraltete Forderung: der Charakter der Kunst selbst.

Die Behauptung, daß die Ästhetik Hegels auf dem Satz von dem Vergangenheitscharakter der Kunst aufgebaut sei — und daß sie dennoch die Gegenwärtigkeit der Kunst begründe, ist nur scheinbar widerspruchsvoll. Es ist die allgemeine Doppeldeutigkeit von Hegels Geschichtsdiagnostik, daß sie in den festen

Abschnitten ihrer Gliederung zum Gehäuse der Restauration wird — und daß ihre eigene Dynamik diese Schale wieder durchbricht. Sie hat die Kunst, ebenso wie die Philosophie und den Staat, in eine philosophische Geschichte gestellt, die dem schöpferischen Augenblick metaphysisches Gewicht, die „Unmittelbarkeit zur Idee“ gibt. Diese Geschichte ist für uns tot, sofern sie transzendenter Plan ist, sie lebt als immanentes Prinzip der Bewegung und des Aufbaus.

Anmerkungen.

Es werden zitiert: Hegel nach der Neuausgabe von Lasson und der Original-Ausgabe, Kant nach der Ausgabe von Cassirer, Schelling und Fichte nach den Original-Ausgaben, Goethe und Schiller nach den Jubiläumsausgaben bei Cotta, Herder nach der Suphanschen und Humboldt nach der Akademie-Ausgabe.

I.

- 1) An Goethe 24. Febr. 1821 (Briefe von u. an H. 1887 II 37); an Minister v. Schuckmann 4. Nov. 1824, mitgeteilt von K. Rosenkranz: Hegels Leben 1844, S. 368.
- 2) Enzyklopädie, Vorr. z. 2. A. (Lasson), S. 14.
- 3) I 282.
- 4) An Maria Hegel 12. Okt. 1822 (II 111). Über H.s ästhetisches Interesse vgl. auch d. Mitteilungen von Lasson in d. Beiträgen z. Hegelforschung, 2. H. 1910, S. 35 ff.
- 5) Rosenkranz S. 360.
- 6) II 339 ff.
- 7) X 3, 556.
- 8) Vgl. vor allem das Fragment über d. Positivität des Christentums bei H. Nohl: H.s theolog. Jugendschriften 1907, S. 170, 183, 190. Vgl. auch S. 10, 12, 17, 33.
- 9) W. Dilthey: Die Jugendgesch. H.s Ges. Schr. IV 28.
- 10) I 52.
- 11) Schleiermacher: Über d. verschiedenen Methoden des Übersetzens. Vorles. i. d. Preuß. Akad., 24. Juni 1813, S. 171 f.
- 12) Von dem reichen Material, das Hotho seiner Ausgabe zugrunde legen konnte (vgl. Hothos Vorwort), war mir nur die vortreffliche Nachschrift von Griesheims (Preuß. Staatsbibl. Ms. Germ. 4 547) zugänglich. Auf sie stützt sich das Urteil im Text. — Was uns die für die nächsten Jahre zu erwartende Ausgabe von G. Lasson, die sich auf breiteres Material stützen wird, neu zu lehren hat, wird abzuwarten sein.
- 13) X 1, 4.
- 14) Vgl. das Berner Reisetagebuch, Rosenkranz S. 470—490.
- 15) Rosenkranz S. 187.
- 16) An Maria Hegel Okt. 1822 (II 103—111).

- 17) An Maria Hegel 18. Sept. 1822 (II 90). — Über Hegels Verhältnis zur Natur sind jetzt die treffenden Ausführungen von H. Glockner (Hegel I. Bd. 1929, S. 366 ff.) zu vergleichen.
- 18) II 37.
- 19) Rosenkranz S. 197.
- 20) I 16 f.
- 21) I 15.

II.

- 1) R. Haym: H. u. seine Zeit, 2. A., ed. H. Rosenberg 1927, S. 443.
- 2) *ibid.* S. 440. Vgl. S. 230.
- 3) F. A. Lange: Gesch. des Materialismus, 2. Buch, 1. Abs. II u. 4. Abs. III.
- 4) Typisch für diese Ansicht A. Lewkowitz: H.s Ästhetik i. Verhältnis zu Schiller. Breslauer Diss. 1910, S. 51.
- 5) In verfeinerter Form findet sich diese Ansicht noch bei Windelband: Gesch. d. neueren Philos., 6. A. 1919, II 287 f.
- 6) Th. W. Danzel: Über d. gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst u. ihre nächste Aufgabe. Ges. Aufsätze 1855, S. 50, 48. Ders.: Über d. Ästhetik in der Hegelschen Philosophie 1844, S. 62. Vgl. R. Zimmermann: Gesch. d. Ästhetik 1858, S. 695 f.
- 7) H. Lotze: Gesch. d. Ästhetik in Deutschland 1868, S. 123.
- 8) *ibid.* S. 195.
- 9) Danzel: Über die Ästhetik . . . (vgl. Anm. 6), S. 64.
- 10) Vgl. I 74 f.
- 11) R. Kroner: Von Kant bis Hegel, 2. Bd., 1924.
- 12) Das Programm gibt Dilthey in der Baseler Antrittsvorlesung 1867 (V 12 ff.), seine Ausführung in den verschiedenen Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes. Der Aufsatz von 1892 über die drei Epochen der modernen Ästhetik findet jedoch für die idealistische Ästhetik als Übergang zur historischen Methode nur einen unzulänglichen Platz (VI 269).
- 13) Zu der „aporetischen“ Seite von Hegels Philosophie vgl. N. Hartmann: Die Philosophie des deutschen Idealismus, 2. Teil, Hegel 1927. — Von ganz anderen Voraussetzungen her wird für die von K. Jaspers ausgehende Forschungsrichtung die Grenze von Hegels Synthese sichtbar. Vgl. J. Löwenstein, Hegels Staatsidee 1927.
- 14) Vgl. die Einleitung A. Bäumlers zu seiner Auswahl aus H.s Ästhetik 1927.
- 15) X I, 144.

III.

- 1) X 1, 144.
- 2) V 238. Vgl. X 1, 156.
- 3) V 241. Vgl. Enzyklopädie (Lasson) §§ 162, 214.
- 4) X 1, 142.
- 5) X 1, 158.
- 6) I 40.
- 7) V 236.
- 8) V 327; 274 ff., 320 ff.
- 9) V 239.
- 10) V 328.
- 11) X 1, 151.
- 12) Vorles. über Philos. d. Religion (Lasson) I 281.
- 13) Enzyklopädie (Lasson) § 76.
- 14) Vorles. über Philos. d. Rel. (Lasson) I 285.

- 15) X 1, 144. 16) X 1, 132.
 17) X 1, 149. 18) Enzyklopädie § 458.
 19) X 1, 139. 20) II 571, vgl. 610.
 21) Vorles. über d. Philos. d. Weltgesch. (Lasson) S. 638.
 22) Enzyklopädie § 451. Vgl. § 20.
 23) Enzyklopädie § 445.
 24) Vgl. N. Hartmann: Aristoteles u. Hegel, Beiträge z. Philos. d. dtsch. Idealismus, 3. Bd. 1. H. 1923.
 25) Vgl. J. Stenzel in seinen verschiedenen Aufsätzen in der „Antike“.
 26) Enzyklopädie § 64. 27) X 1, 145.

IV.

- 1) Meditationes VI. 2) Aesthetica § 560.
 3) Vgl. H. v. Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik 1886, S. 358.
 4) A. Bäumler: Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und System I 1928. Diese übrigens ausgezeichnete Darstellung scheint mir doch dadurch, daß sie das Negative der Irrationalität zum Ziel der Entwicklung macht (statt der ausgebildeten Ratio, die das Anschauliche mit umfaßt), zu einer Überschätzung Baumgartens zu kommen. Was Baumgarten zu viel gegeben wird, wird Winckelmann und Herder genommen.
 5) Vgl. das 4. Kritische Wäldchen. Von Baumgartens Denkart. Einleitung zu einer Denkschrift auf Baumgarten, Heilmann und Abbt.
 6) III 18 u. ö. 7) Enzyklopädie § 60.
 8) V 244. 9) VII 218.
 10) III 623.
 11) H. Herrigel: Vom prinzipiellen Denken. Die Kreatur I 141.
 12) V 191. 13) V 192.
 14) III 449. 15) V 402.
 16) V 428.
 17) XXII 119. Vgl. Th. Litt: Kant und Herder als Deuter der geistigen Welt. Leipzig 1930, S. 49 ff.
 18) I 447. 19) I 472.
 20) I 217. 21) I 126.
 22) IV 353. 23) IV 354.
 24) Vgl. W. Metzger: D. Epochen der Schellingschen Philosophie 1911, S. 109 f.
 25) III 524. 26) III 579.
 27) III 625. 28) III 628.
 29) III 625. 30) III 628.
 31) Enzyklopädie §§ 448 f. 32) ibid. § 457.
 33) III 626. 34) III 615.
 35) III 620.

V.

- 1) V. 373. 2) Ges. Schr. V 17.
 3) An Goethe 7. Aug. 1797. 4) IV 89.
 5) IV 97. 6) I 396 f.
 7) IV 117. 8) XIII 161.

- 9) XVII 377. 10) XVII 369.
 11) XIII 163. Vgl. 360. 12) XIII 9.
 13) ibid. 14) XVII 138.
 15) XVII 344. 16) V 286.
 17) V 366. 18) V 280, 297.
 19) V 272 f. 20) V 299.
 21) I 129. 22) 19. Januar 1830.
 23) B. Mugdan: Schiller im Verhältnis zur Philosophie seiner Zeit. Breslauer Diss. 1910, S. 82 ff.
 24) XII 55. 25) XII 87.
 26) XII 90 Anm. 27) XII 56.
 28) I 238. 29) XII 11.
 30) XII 47. 31) VI 298.
 32) XII 38.
 33) X 1, 80. Vgl. Enzyklopädie § 55.
 34) W. v. Humboldt u. d. Humanitätsidee 1909, S. 312.
 35) XII 361. 36) XII 120.
 37) Jugendschriften, ed. Minor I 125.
 38) I 156. 39) X 1, 82 f.
 40) X 1, 73. 41) Enzyklopädie § 19.
 42) XII 85.

VI.

- 1) An Goethe 27. März 1801. 2) III 627.
 3) Vorlesungen über schöne Literatur u. Kunst, ed. Minor 1884, II 89.
 4) ibid. II 92. 5) a. a. O. S. 7 f.
 6) IV 212. 7) IV 241.
 8) IV 131. 9) III 627.
 10) IV 227. 11) V 348.
 12) IV 231, V 289. 13) V 510 ff.
 14) Die romantische Schule S. 642.
 15) I 198. 16) I 193.
 17) § 48. 18) Schiller XII 11.
 19) V 246. 20) I 105.
 21) I 104. 22) I 40.
 23) I 270. Diese Dreiheit ist bereits bei Schelling vorgebildet. Vgl. V 279, 305.
 24) III 620.
 25) Nohl S. 27, 49, 54, 357 f., 363; 33, 163.
 26) Aus „Der Einzige“; WW. Hellingrath IV 187 f.
 27) Nohl S. 262, 275, 300, 316, 321 f., 332, 334, 342 u. ö.
 28) ibid. 250, 254.
 29) ibid. 348.
 30) ibid. 341. Daß hier die Erinnerung an den gleichen Gedanken Lessings mitwirkt, ist wohl unzweifelhaft, aber doch von sekundärer Bedeutung.
 31) Enzykl. § 60. 32) III 321 ff.
 33) I 172. 34) I 174.

- 35) I 174. 56) XIII 66.
 37) Rosenkranz S. 190. Vgl. F. Rosenzweig: Hegel und der Staat 1920, II 9. u. 10. Abschn. Vgl. auch S. 178 f.
 38) Nohl S. 359. 59) Rosenkranz S. 180.
 40) I 165. 41) I 175.
 42) ibid. 43) I 176.
 44) Vorlesungen Minor II 17. 45) X 1, 155.
 46) X 1, 74. 47) X 1, 16.

VII.

- 1) Dieses Wort stammt von Fiorillo: Gesch. d. zeichnenden Künste 1798, I 235. Zitiert nach J. Schlossers Vorrede zu seiner Ausgabe von Rumohrs Italienischen Forschungen 1920, S. XVIII f. Vgl. zu dieser Problematik R. Stadelmann: Der historische Sinn bei Herder, Halle 1928; vor allem die tiefdringende Analyse über den Begriff der „Humanität“ S. 30 f.
 2) XXXII 13 ff. 5) XIV 145.
 4) XVII 398. 5) VIII 35.
 6) XVII 344. 7) Minor I 118.
 8) XVII 371. 9) XII 188.
 10) XII 187. 11) XII 182.
 12) ibid. 13) XII 188.
 14) XXXV 328. 15) XII 189 Anm.
 16) I 123. 17) I 124.
 18) I 92. 19) I 79.
 19a) XII 94. 20) XII 99 Anm.
 21) XII 365. 22) I 364.
 23) I 123, II 354. 24) X 2, 121.
 25) I 118, 137.
 26) X 3, 231, 224, 244. Vgl. Hamann (Schr. ed. Roth) II 258.
 27) X 2, 132. 28) X 2, 135.
 29) X 1, 392. 30) XXXV 326.
 31) Vgl. Spranger: Humboldt und die Humanitätsidee S. 326; ferner meinen Aufsatz über den „Symbolbegriff in der älteren deutschen Ästhetik“, Schles. Jahrb. II 168.
 32) Vgl. XVIII 186.
 33) X 1, 392; vgl. Bäumlers Vorrede a. a. O.
 34) I 362. 35) V 315.
 36) V 422.

VIII.

- 1) Minor II 215. 2) II 195.
 3) II 191. 4) II 362.
 5) Philos. Vorles., ed. Windischmann I 14.
 6) Minor I 109, 115, 116, 122, 173 f.
 7) II 222.
 8) Vorlesungen über Ästhetik, ed. Lommatzsch 1845, S. 462 Anm. Vgl. S. 285 f. Anm. — Die im Text gewagte Vermutung über die Entwicklung von Schleiermachers Ästhetik gründete sich ursprüng-

lich allein auf die Kenntnis der alten Ausgabe von Lommatzsch. Ihr liegt eine Kollegnachschrift aus dem Winter-Semester 1832/33 zugrunde. Außerdem sind anmerkungsweise spärliche Auszüge aus Schleiermachers „ursprünglichem Heft“ (Grundheft) von 1819 mitgeteilt. — Während der Drucklegung dieser Schrift erscheint die verdienstvolle Neuausgabe von R. Odebrecht (Schl.s Ästhetik, Literatur-Archiv IV, Berlin und Leipzig 1931). Hier wird endlich das ältere Grundheft im vollen Umfange zugänglich gemacht. — Durch diese Neuveröffentlichung scheint mir meine Annahme nicht umgestoßen sondern nur bestätigt zu werden. Das Grundheft (A) arbeitet den Gegensatz Antik-Modern geschichtsphilosophisch heraus (120—124, 209). Die Nachschrift von 1819 (BI) unterstreicht dies noch durch die Feststellung, „daß antike und moderne Kunst kein Kontinuum sein konnten“ (122). Hingegen stellt eine Vorlesungsnotiz von 1832 diesen Gegensatz als „untergeordnet“ hin (306).

- 9) ibid. S. 282. 10) I 115.
 11) II 550. 12) XVIII 202.
 13) Hölderlin in „Brod und Wein“ (IV 123). Schelling V 292, 452.
 14) X 2, 14. 15) X 3, 542.
 16) XIII 174. 17) X 1, 201.
 18) X 1, 425. 19) XIII 85.
 20) X 1, 83. 21) X 1, 84.
 22) X 1, 208. 23) X 1, 204.
 24) G. Lasson: Beiträge z. Hegelforschung, 2. Heft 1910, S. 41.
 25) X 2, 262. 26) X 3, 358.
 27) X 1, 88. 28) X 2, 240.
 29) X 7, 235. 30) X 2, 255.
 31) X 3, 564.
 32) X 2, 236. Die Ästhetik der Hegelianer hebt diese Unbestimmtheit auf und konstruiert die neue protestantische oder freie Kunstform. Vgl. K. Fischer: Hegels Leben, Werke und Lehre 1901, II 865.
 33) VIII 19.
 34) Kl. Schriften (Insel-Verlag) 1913, S. 62.
 35) X 2, 121. 36) X 2, 101.
 37) X 2, 235. 38) II 564 f.
 39) X 1, 16 ff.

IX.

- 1) X 2, 196; vgl. M. Salditt: Hegels Shakespeare-Interpretation 1927.
 2) XIII 174. 3) X 1, 325.
 4) Menschliches, Allzumenschliches III 56.
 5) X 1, 11. 6) X 1, 217.

